

ПРИЛОЗИ. ОДДЕЛЕНИЕ ЗА ЛИНГВИСТИКА И ЛИТЕРАТУРНА НАУКА
CONTRIBUTIONS. SECTION OF LINGUISTIC AND LITERARY SCIENCES



МАКЕДОНСКА АКАДЕМИЈА НА НАУКИТЕ И УМЕТНОСТИТЕ
MACEDONIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS

ОДДЕЛЕНИЕ ЗА ЛИНГВИСТИКА И ЛИТЕРАТУРНА НАУКА
SECTION OF LINGUISTIC AND LITERARY SCIENCES

П Р И Л О З И
CONTRIBUTIONS

XXXV 1

СКОПЈЕ – SKOPJE
2010

Уредувачки одбор:

акад. Ката Ќулавкова (претседател)

акад. Зузана Тополињска

акад. Милан Ѓурчинов

Борис МАРКОВ

АЛБАНСКО-МАКЕДОНСКИ ЛЕКСИЧКИ КОНТАКТИ ВО ОБРАЌАЊЕ КОН РОДНИНИ И ДРУГИ ЛИЦА

Странските елементи во лексиката на албанскиот јазик одамна го привлекуваат вниманието на еминентни лингвисти од различни земји. Дел од нив во минатиот век пројавиле интерес, меѓу другото, и кон словенизмите во албанскиот јазик, а во поново време и кон албанизмите во македонскиот јазик. Во однос на бројот на словенизмите во албанскиот јазик и на албанизмите во македонскиот јазик изнесени се различни мислења¹. Најмногу словенизми во албанскиот јазик („повеќе од 500“) се одбележени од страна на А. М. Селишчев и А. В. Десницка². Преовладува гледиштето дека бројот на албанизмите во македонскиот народен јазик е значително помал од оној на словенизмите во албанскиот

¹ Б. М а р к о в, *Околу бројот и видот на албанизмите во македонскиот јазик*, XIV научна дискусија, Охрид (1987), Скопје, 1988, стр. 75–87.

Об албанско-македонских контактах в словообразовании имен существительных. Доклады V международного конгресса по исследованию Югославосточной Европы, Белград, 1984, Институт национальной истории, Скопје, 1988, стр. 105–115.

О некоторых аспектах исследования славянизмов в албанском языке и албанизмов в македонском языке, *Zeitschrift für Balkanologie*, Berlin, 1996, 32, S. 1–19.

Фонетски особености на словенизмите во албанскиот јазик и на албанизмите во македонскиот јазик, XXI научна дискусија, Охрид 1995.

Различни гледишта во определувањето на албанизмите во македонскиот јазик, МАНУ, Прилози, XXV 1–2, Скопје, 2000, стр. 151–179.

² *Славянские заимствования в албанском языке*, V Международный съезд славистов, АН СССР, Москва 1963.

јазик. Постојните информации за заемните албанско-македонски лексички контакти укажуваат, меѓу другото, дека нивната проблематика не е исцрпена и дека во иднина неизбежно ќе најдат место извесни дополнувања и корекции. Во однос на албанско-македонските контакти, забележливо место зазема и проблемот на о б р а ќ а њ е кон роднини и други лица, којшто, за жал, во стручната литература досега не бил предмет на посебно разгледување. Сепак, и покрај речиси полната необработеност на укажаниот проблем, при обид за неговото разгледување се откриваат извесни необележени траги, коишто можат да се подредат во две групи: А) *албанизми во македонскиот јазик*, и Б) *македонизми (словенизми) во албанскиот јазик*. Едната и другата група заемки ја имаат следнава застапеност и др. особености.

А) Албанизми во македонскиот јазик. Воздејството на албанскиот јазик во областа на о б р а ќ а њ е т о кон роднини и други лица во речниците на македонскиот јазик е одразено само во зборот *бир* (алб. *bir* <син>), којшто во РМЈ е регистриран со ознаката *дијал.* и со толкувањето <син, дете> (б е з укажување на потеклото), како и изведенката *биро* (одбележена е во РМНП). Според наши согледувања, покрај зборот *бир* и изведенката *биро*, траги од албанскиот јазик во одделни македонски народни говори се откриваат, исто така, во зборовите: *ајо* <бате; чичко> (алб. *apë*), *аџо* <чичко> (алб. *axhë, axhe* <тур. *amca, amica, amica*), *јаљо* (алб. *djalë*, дијал. *djal* AP, LDRP <дете, момче; син>, *кумбара* (алб. *kumbarë* <кум>), *џуша* (алб. *gjyshe* <баба по татко или по мајка>, *нуса* (алб. *nuse* <невеста; снаа>), како и во извиците *ор*, *оре* <море, еј> (алб. *or, ore*)³. Посочените зборови најчесто содржат и извесни посебности во употребата или во значењето, коишто се обично карактеристични за едниот или другиот јазик. Нивното одбележување може да стане при посебно разгледување на секој преземен збор.

З б о р о т а п о (дијал.) <постар брат, бате, батко; постар братучед или роднина; чичко>: алб. *apë* <1. постар брат, бате, батко; 2. татко, татенце> (А, АМР). Кај разгледуваниот збор паѓа в очи, меѓу другото, дека во македонските речници гласежот *ајо* е

³ Не се опфатени примери од типот *бабо, бабе* (алб. *babë, vid baba*) <татко> (сп. и презиме *Бабов*, срп. *Babović*), *дајчо* (алб. *dajë* <вучко>, бидејќи спаѓаат во балкански турцизми (= *baba, dayı*).

регистриран со наполно подруго значење, сп.: „**апо** страшило од приказните со кое се плашат деца“ (РМЈ); или: „**апо** ... и Јана вика: – Бегајте деца, / бегајте, деца, *ајојџо* иде“ (РМНП). Појавувањето и затврдувањето на зборот **ајџо** во македонските говори со две различни значења крие очигледни нејаснотии, особено во однос на потеклото на оној со значењето страшилиште. Од посоченото толкување на зборот **ајџо** во спомнатите речници се гледа дека не стои во врска со оној што е застапен во долнополошкиот крај (Подгора) и некои други народни говори, во кои се употребува со значењата постар брат; бате, батко; постар братучед; чичко. Нееднаквото значење на зборот **ајџо** во македонските народни говори упатува на неговото различно потекло. Имено, пред очи имаме различни зборови по потекло и значење, чиешто појавување и затврдување станало по различни патишта.

За зборот **ајџо** со значењата постар брат, бате, батко; постар братучед или роднина, чичко е, бездруго, карактеристично неговото отсуство во РМЈ и РМНП, како и во другите македонски речници („*Македонско-албански речник*“ од Миле Ќорвезировски и Љутви Руси, Скопје – 1967; „*Македонско-албански речник*“ од Аднан и Кимете Агаи, Скопје – 1996), што е случај и со речниците на соседните словенски јазици. Сосем подруг е случајот, меѓутоа, со присуството на зборот **арџ** во речниците на албанскиот јазик, во кои (со исклучок главно на „*Albansko-srpsko-hrvatski rečnik*“ од M. Ndreca, Priština – 1980 и трудот од N. Boretzky⁴), тој е редовно одбележен. Така, во својство на регионален збор е регистриран во „*Fjalor i gjuhës së sotme shqipe*“ (Речник на современиот албански јазик), Prishtinë – 1981, каде што го има следново толкување: „*APË krahin*. 1. Vëllai i madh; 2. Emër që perdorin fëmijët për babanë“ = *APË* (= *апо*) *реџион*. 1. постар брат; 2. назив којшто го употребуваат децата во обраќање кон таткото. Со спомнатите две значења, но без ознаката *реџион*., зборот **арџ** е регистриран исто така од страна на Аднан и Кимете Агаи во „*Албанско-македонски речник*“, Скопје – 1999, сп.: „**арџ** 1. братче, брате, братец, братенце, братко; 2. татко, тато, татенце, татче“.

⁴ *Der türkische Einfluß auf das Albanische*, B. 12 II, T. 1–2, Harassowitz, Wiesbaden, 1965–1966.

⁵ Зборот **фџијџ** во N, ASR е преведен со „дете, детенце, нејаче; породица, обител; жена, супруга“.

Застапеноста на разгледуваниот збор во албанскиот јазик, очигледно, се потврдува и од неговото присуство во спомнатите албански речници. Сепак, во одделни албански говори, место *apë*, се употребува некој од неговите синоними: *aga*, *lalë* (*lala*, *lal*, *la*) или зборот *bacë* (*bac*), така што ознаката „*krahino*“ во FGSSH е наполно оправдана. Покрај сличниот гласеж (сп. *aŭo*, алб. *apë*), општо за албанскиот јазик и долнополошкиот крај е значењето „*vëllai i madh*“ = постар брат; бате, батко, додека второто значење „татко, татенце, татче“ (во А, АМР) или „назив којшто го употребуваат децата во обраќање кон таткото“ (FGSSH) во долнополошкиот крај е сосем отсутно. Присутни се, меѓутоа, значењата постар братучед, постар роднина; чичко, коишто во албанскиот јазик обично се изразуваат со *bacë*, *ku-shëri* <rodjak, brat od strica, od tetke> (N, ASR) или со зборот *aga*, сп. „*Aga Refet u lodh*“ = Чичко Рефет се замори (с. Љуботен, Скопско, З. Ибраими).

Фактот дека зборот *apë* во FGSSH стои со ознаката *krahin*. (= регионален збор), при што место *apë* во низа албански региони се употребува некој од спомнатите синоними, упатува на заклучок дека во албанскиот јазик има нееднаква застапеност. Во Македонија, по сè изгледа, е затврден предимно во Кичевијата, во долнополошкиот крај и веројатно уште во некои други албански говори, но отсутен е во дебарските, скопските и кумановските говори. Спомнатите синоними на зборот *apë*, меѓутоа, не само што имаат различен ареал на застапеност, туку во еден дел од албанските говори се среќаваат и со подруго значење. Така, зборот *aga* со значењето постар брат, според добиени информации, се среќава во с. Нерези (Скопско), додека во Љуботен и соседните села истиот збор се употребува со значењето чичко; во зра сена човек, сп.: „*Agë, kur shkon?*“ = Чичко, кога одиш? – „*Mos fol, aga Shaban!*“ (З. Ибраими) = Не зборувај (не вели така), чичко Шабан! Синонимот *lalë* (*lala*, *lal*, *la*) во одделни албански говори, притоа, се среќава со некое од четирите можни значења (в. фуснота 5). Преку соседните албански говори, зборот *apë* со гласежот *aŭo* и со значењето постар брат, бате се затврдил и во долнополошкиот крај (Подгора). Афиксот *-ë* од зборот *apë* е предаден со македонски (словенски) афикс (*-o*), сп.: *ap-ë* > *aŭ-o*. Паѓа в очи, исто така, дека посочениот збор не навлегол во градот Тетово, како и во горанскиот говор (ВД), каде што сретнал конку-

ренција од страна на домашниот еквивалент *баџе*, којшто воопшто преовладува на македонската јазична територија, па логично е дека е регистриран во РМЈ, сп.: „*бате m. и n. paziv od mila za brata, bata*“, што е случај и со речниците на соседните словенски јазици.

При разгледувањето на зборот *apë* не може да се одмине (да не се прокоментира) и прашањето за неговото потекло во албанскиот јазик. Имено, познат факт е дека голем број од термините за изразување на родбински врски во албанскиот јазик најчесто имаат турско потекло. Таков е случајот и со зборот *apë*, којшто по својот гласеж стои блиску, а со значењето *п о с т а р б р а т* (*б а т е*) се совпаѓа со турскиот збор *abi*⁶; сп. и дијал. *abë* <постара сестра, дада> (< тур. *abla*) и изведенките *abuçë, abule, хуџок*. (с. Љуботен, Скопско, З. Ибрахими). Впрочем, турското влијание врз албанскиот јазик е присутно исто така кај синонимите на зборот *apë*, сп.: *aga* (дијал.) < тур. *ağa* < *ağubey* (М) и *lalë*¹ или *lala, lal, la* < тур. *lâla* <дядка, гувернер> (М). Толкувањето што зборот *apë* го има во FGSSH, меѓутоа, покажува дека тој во албанскиот јазик се здобил и со извесни семантички посебности, што е случај и со зборовите *aga* (дијал.) и *lalë*¹ (*babai ose vëllai i madh*) <таткото или постариот брат>; „*stariji brat, bato, bata, baša, braca; apë, tatë*“ (FGSSH)⁷; сп. „*Kur erdhë, o lalë?*“ <Кога дојде, о чичко?>. Заемките *apë* и *lalë*, сепак, се разликуваат од турските зборови *abi* и *lâla* по тоа дека во извесни албански говори се среќаваат и со значењето *т а т к о, т а т ч е, т а т е н ц е*, коешто на турскиот јазик не му е својствено (на зборот *año* во долнополошкиот крај исто така). Од друга страна, паѓа в очи и толкувањето во FGSSH дека во обраќањето кон *т а т к о т о* со зборовите *apë* и *lalë*, заедно со децата учествува и нивната мајка, со забелешка дека вклучувањето на мајката од децата во посоченото обраќање е отсутно во низа говори, така

⁶ „*abi* разг. стъж. от *ağubey* 1. старший брат; 2. учтивое обращение к старшему по возрасту мужчине; употр. с именем собственным *Şefik abi* Шефик аби; ...“.

⁷ Со двата гласежа, но со подруго (различно) значење е одбележен и од проф. А. Полоска: *lala* <постар брат> (Преспа) и *lalë* <мајка> (Дебар). Со значењата <постар брат; чичко; возрасен човек> зборот *lalë* (*lala, lal, la*) е затврден во Љуботен и во соседните села, сп.: „*Kur erdhë, o lalë?*“ <Кога дојде, о чичко?> – „*La Azem!, La Shaban!*“ – „*La Kadri, a ije majr?*“ <Чичко (бате) Кадри, добро ли си?>. – „*Hajde te lala!*“ <Ајде кај чичко ти!> (З. Ибрахими).

што не претставува општоалбанска појава. Во секој случај, обраќањето меѓу сопрузите станува и на други начини, во кои спаѓаат и извиците *ore* и *ori, mori* (v. *moj*), сп.: „*Ore, njeri!*“ = *Море човеку!* (долнопол. *Оре чуеку!* или *Оре мужу!* (= *мажу!*)). – *Ori (mori), grue!* (с. Љуботен, З. Ибрахими) <*Ори* (= *мори*) *жено!*>, како и по име, – главно кај помладите поколенија во урбанизирани средини.

Основно или првобитно кај зборот *apë* и синонимот *lalë* (*la-la, lal, la*), според наши согледувања, е значењето *п о с т а р б р а т* (= тур. *abi*), додека значењето *t a t ë* (= татко) и значењата *с т р и к о*; *ч и ч о*, *ч и ч к о*, како и значењето *п о с т а р б р а т у ч е д* (р о д н и н а), коешто е присутно во долнополошкиот крај (= алб. *kusheri* <*brat od strica, brat od tetke*> N, ASR), се отпослежни (секундарни). Нивното изделување и затврдување станало по различни патишта, – најверојатно по пат на проширување на основното значење *п о с т а р б р а т*.

Инаку, зборот *aïo* во долнополошкиот крај (Подгора) со посочените значења се употребува без некоја *с т и л с к а* *о б о е н о с т*, така што со него наполно е потиснат од употреба домашниот синоним *баïе*. Обраќањето со зборот *aïo* во спомнатиот крај до неодамна имаше општ карактер. Примери за неговата употреба во с. Лешок посочува Митко Спироски којшто кон својот постар брат Мирко се обраќа со зборот *aïo* (= *баïе, баïко*), при што ја изнесува следнава забелешка: „У Љешек свекое помалоо дете... ако има постар брат илѝ братучед, го вика *aïo*“ (ЛСС). Во врска со употребата на посочениот збор, одбележување бара и укажувањето на информаторот Иван Ерновски, дека во Лешок била во употреба и изведенката *aïче* (галовна форма образувана од зборот *aï-о + -че*), со која татко му во нивната воденица се обраќал кон постар роднина или соселанец. Постоењето на посочената галовна форма од зборот *aïo* ми го потврдија и други лешани (лешочани), меѓу кои и попот Стојче.

Обично без изведенката *aïче*, којашто има локален карактер (поточно претставува индивидуална творба во с. Лешок), заемката *aïo* е широко распространета и во другите долнополошки села. Тоа можеме да го илустрираме со лични примери, како и со примери од другите долнополошки села. Во с. Отуње, ние, децата од фамилијата на Марко Божинов, во обраќање кон Богоја, прв братучед на татко ми, се служевме со зборот *aïo* односно со *aïo Боѓоја*, а не со *баïе* или *чиче* (= *чичо, чичко*) или *чиче Боѓоја*,

како што тоа е случај во повеќето македонски говори. Денес, меѓутоа, употребата на зборот *ајо* со значењата б а т е и ч и ч к о во спомнатиот крај е нешто поизменета во таа смисла што посочениот збор со значењето б а т е, повеќе или помалку, се заменува со личното име на постариот брат, додека значењето ч и ч к о, освен со зборот *чиче*, се изразува и со синонимот *аџо*. Потврда за настанатите промени во употребата на зборот *ајо* имаме и во следниве лични и др. примери. Моите браќа и сестра не ми се обраќаа со зборот *ајо*, туку ме викаа по име. Слична констатација изнесува и Иван Ерновски, вториот информатор од с. Лешок, чијшто помлад брат Мирко му се обраќал со зборот *ајо*, но од некое време престанал така да го вика, т.е. му се обраќа по име. Таквите случаи не се ретки и во другите села. Значењето ч и ч к о, место со *ајо*, обично се изразува со зборот *чиче* или со синонимот *аџо* (в. подолу). Во меѓусебно о б р а ќ а њ е се среќава и зборот *брајучед* (*брајучеда*, *-ка*). Инаку, зборот *ајо*, слично на *чиче* и *аџо* се употребува и надвор од функцијата о б р а ќ а њ е, притоа, како одделно така и заедно со личното име, сп.: *ајо!* и *ајо Боѓоја!* (обраќање) и *Ми рече ајо* или *ајо Боѓоја*. – *Го видов ајоша и ајоша Боѓоја*.

За разлика од долнополошкиот збор *ајо*, чијашто употреба со значењето п о с т а р б р а т, б а т е денес главно стагнира, зборот *арѐ* и неговите синоними во голем дел од албанските говори обично не покажуваат слични знаци на губење, сп. *ага!*: „Обраќањето по име не е културно“ (Шабан Адеми, с. Нерези, Скопско); или *lalë!*: „влијае и степенот на возраста“ (с. Љуботен, З. Ибраими). Од друга страна, кај албанските говори паѓа в очи и широката синонимија за изразување на спомнатото значење, за кое служат зборовите *арѐ*, *ага*, *lalë* (*lala*, *lal*, *la*), *bacë* (*bac*), коишто, меѓутоа, имаат не само различна територијална застапеност, туку во некои говори се употребуваат и со подруго значење, сп.: *ага* <постар брат> (с. Нерези), но <чичко, возрасен човек>: „*Aga Shaban!*“ (с. Љуботен, Скопско). Во поглед на нееднаквоста во изразувањето на спомнатите значења, особено се изделува зборот *lalë* или *lala* (*lal*, *la*), којшто во одделни говори се среќава дури со чет и р и значења. Така, освен со двете можни значења (сп.: „*lalë*¹ (babai ose vëllai i madh“, FGSSH), гласежот *lala* во Преспа е регистриран само со значењето п о с т а р б р а т, додека во дебарскиот говор зборот *lalë* е одбележен со значењето м а ј к а (А. Poloska,

LDRP), додека со значењата по стар брати чичко (возрасен човек) се употребува во Љуботен и соседните села од Скопско, на пр.: „*Kur erdhe, o lalë?*“ <Кога дојде, о чичко? (о ба-те?)>; сп. и вокативната форма *lalush!*: „*O, lalush, si ike punët?*“ (З. Ибрахими) = О, чичко, како ти одат работите? Значењето чичко, притоа, освен со *lalë (lala, lal, la)*, се изразува и со зборот *qa* пред лично име, сп.: „*Qa Minah fol shaum*“ <Чичко Минах зборува многу>; или: „*O (ore), qa Minah!*“ = О (оре = море) чичко Минах (с. Љуботен, З. Ибрахими).

З б о р о т аџо (сп. и **џаџо, џаџе, миџо**): алб. *axhe, axhë* и дијал. *xhaxha, xhajë, xhaçkë, mixhë, amixhë* <чичко, стрико; чиче> (FSHM); „*stric, oçev brat, çiča*“ (N, ASR): тур. „*amca, amuca, amica Onkel (Bruder des Vaters)*“ N. Boretzky⁸; S, ERHSJ. Во македонскиот јазик **аџо** претставува доста редок регионален збор, којшто по својот гласеж стои сосем блиску до албанскиот збор *axhe (axhë)*, со кој по значење наполно се совпаѓа. Афиксот *-e (-ë)* и тука е заменет со македонски афикс *(-o)*, т.е. гласежот *axh-e (axh-ë)* минал во **аџ-о** (сп. и *apë > aïo*). За разлика од *apë*, којшто е одбележен со ознаката *krahin.*, зборот *axhe (axhë)* во FGSSH и други албански речници нема таква ознака, што значи дека не е регионално обоен. Сосем подруг е случајот со спомнатиот збор во речниците на македонскиот јазик, во кои останал наполно необележен. Објаснение за тоа наоѓаме главно во неговата ограничена распространетост. Сепак, во однос на **аïо** (= алб. *apë*), зборот **аџо** има поширок ареал на употреба. Така, освен во долнополошкиот крај (Подгора), притоа заедно со градот Тетово (сп.: „Мирче чичковците негови ги викаше *аџо*“, проф. Р. Угринова-Скаловска), го познаваат и други западномакедонски говори. Слично на албанскиот јазик, регистриран е со неколку варијанти. Така, со формата **миџо** се среќава во Држилово (Скопско), како и во с. Жеровница, Ростуше, Г. Косоврасти, Папрадник, Џешиште (Дебарско), додека формата **џаџе** е одбележена во Љубаништа (Охридско), а **џаџо** во Слимница (Костурско) ПИМЈ. Сепак, синонимите *с(џ)рико* и *чиче* (= *чичо, чичко*) обично не се загубени.

⁸ Во албанските говори зборот **аџо** е регистриран со неколку варијанти, сп.: „*amixhë M, axhë T, M, T., M., axhe L., aç M., pl. acallar P*; vgl. auch *xhaxha, xhajë, xha, xhaçkë, mixhë* <Onkel>“ (B o r e t z k y).

Во поглед на употребата, зборот **аџо**, слично на **ајо**, не е сврзан само со функцијата о б р а ќ а њ е, сп. **аџо!** и **Го видов аџоџа, чичејџа** (алб. *E pashë axhën Shaban*, с. Љуботен, Скопско, З. Ибрахими) и **Му реков на аџоџа (на чичејџа)**. Од друга страна, со функцијата о б р а ќ а њ е зборот **аџо** (заедно со синонимот **чиче**) се употребува и во состав со личното име на собеседникот, сп.: **аџо!, чиче!** и **аџо Миџо!, аџо Пеџре!,** покрај **чиче Марко!, чиче Тодџ!** (с. Отуње, Тетовско); алб. *axhë!* и *axha Zekë!* (с. Љуботен, Скопско, З. Ибрахими). Инаку, во однос на синонимот **сџрико**, зборовите **аџо** и **чиче** во долнополошките села имаат нееднаква застапеност. Така, во еден еден дел од спомнатите села пораспространет е зборот **чиче**, додека во другите села позначителна употреба има или воопшто преовладува синонимот **аџо**. Појаснување за употребата на зборот **аџо** во с. Лешок даваат информаторите Митко Спироски и Иван Ерновски, сп.: „со **аџо** го ословувам братот на татко ми Живко, по име Слободан (**аџо Цобе**), потоа со **аџо** го ословувам и првиот братучед на татко ми, кој се вика Борис (**аџо Боре**), а со **аџо** се ословуваат и други повозрасни луѓе: **аџо Томе, аџо Филиј, аџо Миље, аџо Крсџо, аџо Јове** и др. лица од Љешек“ (ЛСС); или: „У Љешек нема обраќање со **чиче**“ (Иван Ерновски). Информаторите од другите долнополошки села придодаваат и други појаснувања од типот: „**Срико** и **чиче** нема у Белој-иџе“ (с. Беловиште, И. Трпевски); или: „Зборој **срико** се ујо-џребуе у Брезно“ (с. Лешок, Иван Ерновски); или: „Мајка ми **срико** нејзин џо викаше **чиче**: **Како си ми, чиче?**, ама се ујоџребуе и **срико**“ (с. Глоѓи, Добринка Ерновска). Во врска со спомнатите синоними одбележување бара и нивната употреба во с. Отуње, село од некогашни триесетина куќи, во кое, покрај запазениот збор **срико**, еден дел од фамилиите (Божинои, Јосивои, Стевои, Стаматои, Ќирои) се служеа со зборот **чиче**, а другите куќи (Атанасои, Аџиини, Кљаковци, Начои, Џанџалевци) го употребуваа синонимот **аџо**; – без недоразбирање меѓу членовите од едните и другите куќи.

Куриозитет претставува, исто така, фактот дека во еден дел од долнополошките села (Беловиште, Рогачево, Старо Село, Вратница) од зборот **аџо** со суфиксот **-иџа** е изведена именката **аџојџа < аџовиџа**. Во однос на употребата на спомнатиот збор, информаторот од Беловиште забележува дека со него се служат селаните од постарите поколенија, при што додава дека, слично на

другите долнополошки села, во о б р а ќ а њ е преовладува вокативната форма **нино!** од зборот **нина** (: тур. *nine*).

З б о р о т б и р <син, дете; чедо, внуче> (: алб. **bir** <син, дете>) и **изведенките биро (бире)** <синко, чедо; внуче, -ко>; **бирко, бирче** (алб. **biro, birko, birçe**). Во речниците на соседните словенски јазици не е одбележен ниеден од посочените зборови⁹. Нивната застапеност во македонските говори е исто така доста ограничена. Сите спомнати зборови, во секој случај, се среќаваат главно во долнополошкиот крај (Подгора), додека еден дел од нив се присутни, повеќе или помалку, во Кичевијата и во дебарските говори (предимно во оние со исламизираното македонско население), во Преспа (Пустец) и во некои говори од Костурско (зборот **бир** во Нестрам, ПИМЈ). Но, наполно отсутни се во низа други македонски говори (источните и др). Нерегистрирани останале, исто така, во приказните од М. Ц е п е н к о в¹⁰. Најверојатно, тоа е главна причина дека во македонските речници се кусо одбележени или останале наполно нерегистрирани (сп.: МАР од М. Ќорвезировски и Љ. Руси, МАР од Ад. и К. Агаи). Во РМЈ се среќава само зборот **бир**, којшто е одбележен со ознаката *дијал.* и со толкувањето „син, дете“, но без укажување на неговото странско потекло, додека во РМНП е регистрирана изведенката **биро** со упатувањето „*при присно обраќање...*“.

Спротивно на ограничената застапеност во македонските говори, зборот **bir** и делумно изведенките **biro, birko, birçe** во повеќето албански говори обично имаат широка распространетост и употреба. Сето тоа во голема мера резултирало и во нивното опширно претставување во речниците на албанскиот јазик. Така, во FGSSH зборот **bir** е одбележен со п е т з н а ч е њ а, при што е укажана и неговата употреба во низа состави со други зборови, коишто во македонските говори не се среќаваат или не се обични со зборот **бир**, сп.: „*Atë e bir* <татко и син>; *nënë e bir* <мајка и син>; *bir e bijë* <син и ќерка>;...; *bir në shpirt* <посвоенник, посвоено машко

⁹ Со подруго значење и потекло зборот **бир** (= тур. **bir**) е одбележен во РСКНЈ: „**бир** 1 ист. *годишна илаиша у намирницама...*“; „**бир**“ *узвик којим се вабе жуске и ћурке: бир, бир, бир*“; сп. и „**Бирь** даванъ, данъкъ“ (Н. Геров, РБЕ).

¹⁰ Д. М и т е в а, Лексичкиот фонд во приказните на Марко Цепенков, Скопје, 1987 (докторска дисертација).

дете>; *bir i gjetur* <посинок, доведен или затечен син>; ...*biri im i dashur!* <сине мој, мил!>; ... *qen bir qeni* <кучкин син>; *bir i maleve* <син на планините>; *i biri (burri) i botës* <делија, јунак>; *bot e bir* <со крајни напори; де навака, де натака>; поговорките *Si i ati, edhe i biri*“ (А, АМР) = Каков татко, таков син; или: „*biri im, im bir*“ (FSSH) = мојот син.

За разлика од *apë*, којшто е регионално обоен, зборот *bir* во речниците на албанскиот јазик не само што нема таква ознака, туку во однос на макед. *бир* се изделува со поширока употреба, сп.: „*E pashë të birin*“ (= Го видов синот), с. Љуботен, Скопско. Во секој случај, со оележените во FGSSH п е т значења и низа состави со други зборови претставува забележлива албанска лексичка особеност. Во македонскиот јазик спомнатиот збор, меѓутоа, се карактеризира не само со својата регионална ограниченост, туку и со тоа дека се употребува само со функцијата о б р а ќ а њ е (кон син, чедо, внук), притоа, придружен е од определени нијанси во значењето: м о л б а, п о д д р ш к а, о д о б р у в а њ е, н а с р ч у в а њ е, о х р а б р у в а њ е, ј у н а ш т в о и сл. Во некои ситуации тие нијанси се, сепак, замаглени или минале во з а к а н а, н е г о д у в а њ е и сл. Едниот и другиот вид нијанси во значењето на зборот *бир* во спомнатите македонски говори можеме да ги илустрираме со следниве примери:

М о л б а, о д о б р у в а њ е, н а с р ч у в а њ е и сл.: *Кажи, бе бир* (= чедо; душо, злато, срце), *шћо сакаш?* – *Ела, бир*, (= душо, срце, златен) *кај мене!* (Отуње). – „*А, бе бир*“ (= сине, -ко, -че, срце) *на шћо!*“ (Рајчица, Дебарско, Иван Апостоловски).

З а к а н а, н е г о д у в а њ е и сл. (посочената нијанса во значењето на зборот *бир* во извесна мера е поддржана и од контекстот или дадената ситуација): „*Не, бе бир, не си во љраво*“ (Отуње). – „*Ќе видиш, бир, шћо ќе ѿе најде!*“ (Лешок, И. Ерновски).

За употребата на *бир* и *биро* во о б р а ќ а њ е к о н ж и в о т н о в. подолу.

И з в е д е н к и т е *биро (бире), бирко, бирче* <синко, чедо; внучко>; алб. *biro, birko, birçe*. Присуството на суфиксите *-ко* и *-че* кај изведенките *birko* и *birçe* упатува на размислување за нивното потекло во албанскиот јазик. Доколку посочените суфикси во едниот и другиот јазик не претставуваат паралелна појава, факт е дека во македонскиот и во соседните словенски јазици имаат

значителна распространетост, така што преку нив можеле да минат и во албанскиот јазик. Разлики меѓу албанскиот и македонскиот јазик, меѓутоа, се откриваат во поглед на застапеноста и употребата на зборот **бир** и посочените изведенки. Така, во FGSSH зборот **bir** е регистриран со пет значења и низа состави со други зборови, од кое се гледа дека има општоалбански карактер. По-крај зборот **bir**, во речниците на албанскиот јазик, во секој случај, солидно се одбележени и протолкувани исто така сите три изведенки, но со забелешка дека зборот **biro** одвоено е Регистриран само во ASR од M. Ndreca. Сепак, во FGSSH при толкувањето на зборот **bir** е посочен и пример со изведенката **biro**, сп. „*Afrohu, biro!*“ <Доближи се, биро! (сине!)>. Инаку, во Македонија зборот **biro** се среќава во повеќе албански говори, меѓу кои се Кичевијата, долнополошкиот крај и др. На неговото присуство во преспанскиот говор Асамати укажува А. П о л о с к а во трудот „*Leksiku dialektor në regionin e Prespës*“, 2003. Во некои албански говори, меѓутоа, зборот **biro** е напoлно отсутен, сп.: „*O bir! S'ka, o biro!*“ (с. Нерези, Скопско, Шабан Адеми). Слично е и со изведенките **birko** и **birçe**. Така, во с. Нерези нема **birko**, т. е. се среќава само **birçe** (Шабан Адеми). Од друга страна, во кичевскиот крај, според проф. Авзи Мустафа, како и во Љуботен и соседните села, според З. Ибрахими, се употребуваат зборовите **bir** и **biro**, додека **birko** и **birçe** не се среќаваат или не се обични. Такви случаи, веројатно, има и во некои од другите албански говори.

Зборовите **birko** и **birçe** во FGSSH се одбележени со ознаките *разг.* 1. *ексџр.*; 2. *џејор.* со следново толкување: „**BIRÇE** *bised.* 1. Djalë i ri; bir; 2. *mospërf.* Djalë i përkëdhelur; djalë të cilit nuk i pëlqen shumë të punojë; i biri botës, tjetri“ = БИРЧЕ *разг.* 1. момче; син; 2. *џејор.* разгалео дете; дете коешто не е многу работно; делија и др.; „**BIRKO**... *mospërf. shih BIRÇE*“ = БИРКО ... *џејор.* в. БИРЧЕ; сп. и **birçe**... *т. ...* делија, јунак; фиг. момче што го мрзи да работи (А, АМР); или: **birçe** *т. иронично* „junak“, „majčin sin“ (N, ASR). Кај зборот **birko** внимание свртува, исто така, фактот дека во одделни речници на албанскиот јазик е одбележен во својство на и м е н к а, п р и д а в к а и п р и л о г (?), сп.: „**birko**, *adv.* dobro, divno; *adj.* **birko djalë** divan momak“ (N, ASR); или: „**birko**¹ *adv.* добро, фино, извонредно“ (?) и „**birko**² *adj.* добар, фин, извонреден“ (А, АМР).

Спротивно на албанскиот јазик, зборот **бир** и изведенките **биро**, **бирко** и **бирче** во македонскиот јазик имаат само регионален

карактер. Од посочените зборови во РМЈ, притоа, е одбележен само зборот **бир** (со ознаката *дијал.*), додека трите изведенки останале без регистрација, но со забелешка дека онаа со гласежот **биро** е одбележена во РМНП. Инаку, задржување кај изведенките **биро**, **бирко** и **бирче**, бездруго, бара зборот **биро**, којшто во однос на основниот збор (**бир**), изгледа, има поголем ареал на распространетост, бидејќи се среќава во говори коишто веќе не го познаваат основниот збор **бир** или во кои престанал да се употребува (Струшко). Во секој случај, од посочените три изведенки во РМНП е регистрирана само изведенката **биро**, при што основниот збор (**бир**) е отсутен. Од друга страна, за долнополошкиот крај е карактеристично дека изведенката **биро** се среќава и со формата **бире** (обично со подзасилена е к с п р е с и в н а н и ј а н с а во значењето). Употребата на посочените изведенки можеме да ја илустрираме со следниве примери:

биро: „(ѝри ѝрисно обраќање); Тодоре, **биро** море капетан, / Целадин бега, море караман“ (РМНП); или: „Ај, **биро**, има малку **фаре кафе**“ (Пустец, Мала Преспа, А. Poloska, LDRP. – „Ај, **биро** (= синко, чедо, злато, срце), **ѝслушај ме!**“ – „**Кажми ми, биро, шѝо ѝе боли?**“ – „**Не ѝлачи, биро мое!**“ (= душо, злато, срце). **Ела, биро мамино!** (Отуње, Вера Маркова-Караџозова). – „**Шѝо ѝи е, биро мое?**“ (Лешок, М. Спироски);

бире: „**Седни си, бире бабино!**“ (= чедо бабино), с. Брезно, И. Ерновски; сп. и прекар **Биребабино** (с. Лешок, М. Спироски), како и изведенката **биренце:** „**Ела, биренце мамино!**“ (с. Отуње).

Во однос на лицето кон кое станува обраќањето, изведенката **биро** и формата **бире** се разликуваат од **бирко** и **бирче** по тоа што се употребуваат кон дете како од машки така и од женски пол: **Гушни ме** <прегрни ме>, **биро (бире) мое!** = душо!, срце!

Спомнатата пејоративна нијанса во значењето од албанските изведенки **birko** и **birçe** во долнополошкиот крај се совпаѓа со нијансите **з а к а н а**, **н е г о д у в а њ е** и сл., коишто се, притоа, присутни и кај зборот **бир**, сп.: „**Ќе видиш, бир (бирко, бирче), шѝо ќе ѝе најде!**“ (с. Лешок, И. Ерновски). За разлика од **бир** и **бирко** или **бирче**, изведенката **биро** и особено формите **бире**, **биренце** обично во полна мера ја задржуваат експресивната нијанса во значењето.

Кај заемката **бир** и изведенката **биро**, бездруго, привлекува внимание и нивната употреба во **о б р а ќ а њ е к о н ж и в о т н о** (коњ, бик, вол и сл.). Таквата употреба, најверојатно, настанала по

пат на пренесување на посочената експресивна нијанса во значењето (молба, насрчување, охрабрување и сл.) од **д р а г о л и ц е** (син, чедо, внук) кон подруго **м и л о с у ш т е с т в о** (= љубимец), како што е својот коњ, бик, вол. Обраќањето кон посочените животни со зборовите **бир** и **би́ро** во долнополошкиот крај можеме да го илустрираме со следниве примери:

„**Е, бир бре!**“ (= мил, личен), Лешок, И. Ерновски – **А, бре бир!** = А, бре мил! (јунак!); или: **Ај, би́ро** (= мил, златен; душо) **наји се вода!** – **Ди, би́ро!**; „**ди!** *interj.* (извик за терање коњ, магаре и маска) **ди**“ РМЈ; сп. и буг. **ди!** (НГ, РБЕ); срп. **ди!** (РСКНЈ). – **ѿѿру!** (извик): **ѿѿру, ѿочекај би́ро!** (с. Отуње), **ѿѿѿру!** (извик за запирање на коњ, магаре); сп.

Во FGSSH и во други речници на албанскиот јазик употребата на спомнатите зборови во обраќање кон коњ, бик, вол и сл. не е одбележена (потврдена), со забелешка дека не им е позната и на низа информатори од одделните албански говори. Сепак, според укажувањето на З. Ибрахими, обраќањето кон коњ, бик со зборот **би́ро** или обраќањето кон крава со зборот **бијѐ** се среќава во с. Љуботен во примери од типот „**Ди, би́ро!**“ (обраќање кон коњ да тргне) – „**На, би́ро!**“: или: „**Мoj (mori) бијѐ!**“ (обраќање кон крава) = Мори златна! (душо!). Зборот **бијѐ** <мома, девојка, -е> е од ист корен со зборот **бир** <син>.

З а е м к и т е ѓаљо, кумбара, ѓуша и нуса претставуваат слабопознати и за најголем број Македонци напoлно непознати зборови. Обично се застапени во некои од архаичните говори, при што последните две заемки (**ѓуша** и **нуса**), изгледа, се, среќаваат главно за горанскиот говор.

З б о р о т ѓаљо (: алб. **djalë** <дете, момче; син>) во албанскиот јазик се среќава со гласежите **djalë** и скрат. **djal** (дијал. **gjal**). Гласежот **gjal**, според А. П о л о с к а, се употребува во говорите од Скопско, Гостиварско и Тетовско (LDRP, 32); сп. и „**Мара gjal!**“ (с. Љуботен, З. Ибрахими) = Море дете! Со укажаните гласежи разгледуваниот збор во албанскиот јазик има честа употреба и, воопшто, претставува забележлива албанска особеност. Сето тоа нашло одраз и во неговата опширна претставеност во речниците на албанскиот јазик. Така, во FGSSH е предаден со **ш е с т**, а во А, АМР со **п е т** значења, како и со низа состави од зборови, коишто во спомнатите македонски говори не се обични со зборот **ѓаљо**, сп:

„**djalë, -i**, pl. **djem** 1. момче, дете, младич, момчак; **djalë i vogël** дете, мало дете, детенце; **djalë i ri** младо момче, момченце; **djalë i urtë** мирно, питомо, паметно момче; **djalë azgan** храбро, смело момче; **djalë i dëgjueshëm** послушно дете, момче; **djalë i prapë** одвратно, гадно дете, момче; 2. (bir) син; **djalë i parë** прво дете, прв син, првенец; **djalë i vetëm** единец, единак; **nënë pa djalë** мајка без син; ... ; **djalë i lënë** оставено дете (син); **djalë i nënës** мајкин син, мајкино дете; **djalë i dajës** брат од вујко, вујков син; ... **djali im** (покрај **biri im**) мој син, син ми ... **djemtë tanë** нашите деца, нашите синови; 3. фиг. јунак, смел човек; 4. момче, придружник, телесна стража; 5. (beqar) момче, момчак, ерген, бекар“ (A, AMP); изрази од типот: „**gjalë i ati** <жив татко, цел како татка си>“; поговорки: **Si baba, edhe djali** <Каков татко, таков син> (A, AMP); или: „**Djemtë e klasës. Veshje për djem, ...**“ (FGSSH) = децата од класот (од одделението); облека за деца, и др.

За разлика од албанскиот јазик, зборот **јаљо** во македонскиот јазик претставува редок и слабо познат збор. Во однос на синонимот **бур**, неговиот ареал на употреба, во секој случај, е неспоредливо поограничен, што е главна причина дека во ниеден македонски речник не е регистриран. Траги од него се зачувани главно во архаични говори, коишто имаат или имале поблизок контакт со албанското население, а тоа се: дебарските говори (вклучувајќи ги тука пред сè оние со исламизирано македонско население), еден дел од селата во долнополошкиот крај (обично кај лица од постарите поколенија) и др. Од доста распространетиот албански збор **djalë** се разликува не само со ограничен ареал на употреба, туку и со неговото полно отсуство во други зборовни состави. Освен тоа, спротивно на зборот **djalë**, тој се употребува само во о б р а ќ а њ е, сп.: **Aj, јаљо**, (= Ај, синко, ај чедо) **йослушај ме!** (с. Отуње).

З б о р о т кумбара: алб. **kumbarë** и **kumbar** <кум, кумашин> (N, ASR) < нгр. коумџара. И овој збор во албанскиот јазик е исто така доста распространет и често употреблив, па како таков е внесен и во секој речник на албанскиот јазик, при што во FGSSH се регистрирани и изведенките **Kumbari** 1. и 2. и **Kumbarisem ... etnogr. Kumbarohem** <кумува>. А. П о л о с к а кај дублетата **kumbar**, освен тоа, одбележил т р и значења (LDRP, 203, 95, 96). За разлика од албанскиот јазик, зборот **кумбара** во РМЈ и РМНП останал наполно необележен, што се објаснува со фактот дека во

македонскиот јазик има карактер на редок архаизам но со трага во изведенка (прекар), сп. *Кумбаровски Разме* (НМ). Слично на зборот *ја̀љо*, познат им е главно на некои од дебарските и струшките говори, како и во еден дел од долнополошките села (Сетоле, Отуње, Варвара, Лешок, Брезно, Јелошник, ...), во кои, сепак, е зачуван и домашниот синоним *кум*, обично со изведенката *кумашин*, којашто во РСКЈ е одбележена со „хип. од кум“. Во РМЈ, меѓутоа, двата збора се регистрирани со идентично значење (сп. „*кумашин* kum, kumašin“), макар што во некои народни говори имаат извесно издиференцирано значење. Така, според информаторот од с. Лешок, Иван Ерновски, „*кумови* се оние коишто при крштевањето дале име, како и оние што го дббиле името, додека *кумашин* е братот или братучедот на кумот“. Некоја поиздиференцирана употреба меѓу зборовите *кум* и *кумбара* спомнатиот информатор не посочува (не му е позната). Со функцијата о б р а - к а њ е, во секој случај, преовладува главно зборот *кум* (т.е. вокативната форма *куме!*). Под воздејството на домашниот збор (*кум*) употребата на заемката *кумбара* во спомнатите народни говори денес се среќава предимно кај лица од постарите поколенија. Исто така патем одбележуваме дека *кумсџовиџо* не е веќе толку стабилно или наследно како порано, бидејќи некои младоженци честопати си избираат кумови меѓу своите врсници или од своите редови.

З б о р о т љуша (алб. *gjyshe* <baba (očeva i materina majka)> N, ASR. Според податоците со кои располагаме, ретка трага од овој збор во западномакедонските говори е запазена главно во горанскиот говор (ВД). Инаку, неговото затврдување со значењето б а б а <мајка на таткото или мајката> во голема мера се должи на постоењето на зборот „*бабо (бабе, бабајко)*“ (ВД) <т а т к о>, со кое е избегнато мешањето на значењето б а б а (по пат на преземање на зборот *џуша* < алб. *gjyshe*) и значењето т а т к о од зборот *бабо, бабе* < тур. *baba*.

З б о р о т нуса <снаа> (алб. *nuse* <nevesta, mlada; snaha>, N, ASR). Слично на претходниот збор, и овој албанизам е регистриран главно во горанскиот говор, во кој, сепак, не се сосем исчезнати домашните синоними *невесџа* и *снаа* (ВД).

Во деривациски поглед, кај разгледаните албанизми во спомнатите македонски говори внимание свртуваат и изведенките *ајче* (с. Лешок), *аџојџа* < *аџовиџа* <стрина> (с. Беловиште, ... Вратница), *биренце* (с. Отуње и др.).

Обраќање кон други лица со извиците ор, оре и ори (алб. or, ore). Строежот и употребата на посочените извици упатуваат на нивното грчко потекло, сп.: *морѐ', морѝ'* = *more, мори* (алб. *more, moj*), но и фактот дека имаат о п ш т балкански карактер. Инаку, затврдувањето на извиците *оре* и *ори* станало по пат на губење на почетниот глас *м* од *more* и *мори*, додека гласежот *ор* е добиен со испаѓање на крајниот звук *е* од зборот *оре* (поради неинтензивен изговор). Кон укажаното грчко потекло (*морѐ', морѝ'*) треба да се придодаде и тоа дека посочените извици по својот гласеж се совпаѓаат, а во однос на употребата и значењето имаат низа допирни точки со албанските извици *or* и *ore*. Регистрираните во FGSSH зборови *or*, *ore* и можниот македонски еквивалент покажуваат дека меѓу двата јазика, сепак, нема полно совпаѓање, т.е. присутни се извесни посебности, во кои, меѓу другото, спаѓа и подружниот акцент на албанскиот извик *ore'* (во FGSSH и во повеќето говори стои на крајот од зборот). За извиците *ор*, *оре* и *ори* во македонските говори карактеристичен е, притоа, нивниот ограничен ареал на употреба: застапени се предимно во долнополошкиот крај (Подгора). Ограничената регионална застапеност, очигледно, влијаела и на нивното отсуство во РМЈ и РМНП. Наполно друг е случајот со албанските извици *or* и *ore*, коишто се изделуваат со далеку поголема распространетост, поширока употреба и нијанси во значењето. Сето тоа нашло одраз и во нивното опширно претставување во FGSSH, каде што зборот *or* е регистриран со I. и II., а *ore'* со I. и II. (1. и 2.). Употребата на извиците *ор* и *оре* во FGSSH, во однос на нивните еквиваленти во спомнатите македонски говори, може да се прокоментира со следниве согледувања:

Составувачите на FGSSH кај зборот *ор* под I. и под II. упатуваат на синонимите *ore, more*. Во долнополошкиот крај ниеден од регистрираните примери со извикот *ор* не може да се предаде со истиот збор (*ор*), туку се изразуваат со извикот *оре* (делумно) или со *more, бре, еј*. Од друга страна, долнополошкиот извик *ор* во однос на *оре* има и подруга (издиференцирана) употреба (в. подолу). Сп.:

„**OR I. pj. bised. Ore, more. Mirë, or burrë! Rri, or djalë! Pse, or vëlla! Ngrehu, or ti!**“ = **Ор I. разѐ. Оре, море: Добро, бре (море) човеку! (делија!). Седи (биди) мирно, оре (бре, море) дејше!** или **Море (бре) дејше, седи мирно! Зошшо оре (море, бре) браше?...**

„II. *pasth. bised.* More, ore. *Or, po ne nuk e besuam në fillim! Or, po ç'është kështu me ty?! Or, po plasa nga vapa!...*“ = II. *йарӣ. разг.* Море, оре. **Море, не му верувааме во ѝочешокоӣ! Море шӣо е ова со шебе?! Море (бре) цркнув од горешишина!**

Употребен пред личната замена *ti*, албанскиот извик *or* во сите македонски говори се изразува б е з посочената лична замена, при што место *or* се употребуваат извиците **море, бре** или **еј**, сп.: „*Ngrehu, or ti*“ <*Сћани, море!*> или <*Ej (море, бре), сћани!*>.

За разлика од *or*, кај извикот *ore* во FGSSH нема упатување на друг адекватен збор. Во должнополошкиот крај примерите со извикот *ore* под I., освен со *ore*, се среќаваат и со извиците **море, бре** или **еј**, додека оние под II. не се предаваат со извикот *ore*, т. е. нивното изразување станува само со извиците **море, бре** или **еј**, сп.:

„*Ore*“ I. *bised.* *Përdoret për të përforcuar thirrjen kur i drejtohem dikujt (...). Eja, ore burrë! Të paça ore djalë! Rrofsh, ore vëlla!*“ = Ore I. разг. Се употребува за да се засили поканата кога се обраќаме кон некого: **Дојди, оре** (покрај **бре, море**) **човеку!** (**делија!**). **Мило си ми оре** (**бре, море**) **дејше!** **Биди ми жив** (**да си ми жив**), **оре** (**море, бре**) **брајше!**

„II. *pasth. bised.* 1. *Përdoret kur thërresim dikë a i drejtohem dikujt për t'i folur. Ore, juve ju them! Ore, ç'flet kështu? Ore, pa eja këtu!...*“ = Се употребува кога викаме (довикнуваме) некого или кога се обраќаме кон некого: **Море (бре), на вас ви велам!** **Море (бре), шӣо зборуваш шака!** **Море (бре, еј) дојди ваму!**

„2. *Përdoret kur shprehim habi, admirim a një ndenjë tjetër.*“ *Ore, ore, ke parë ti kështu! Ore ç'vete! O po'ky, ore! Ore, po sa mirë e ditka! ...* = 2. Се употребува кога изразуваме чудење, восхитување кон некого или кон нешто: **Море, море, си видел ли шаково нешио!** **Море (бре) шӣо си оди!** **О, море овој!** **Море (бре), колку добро знае!**

Спротивно на албанскиот јазик, повторувањето на зборот *ore* во примери со значењето ч у д е њ е или в о с х и т у в а њ е во сите македонски говори обично се изразува со зборот **море** или **бре**, сп.: „*Ore, ore, ke parë ti kështu!*“ = **Море, море, си видел ли шаково нешио.**

Инаку, самите извици *or* и *ore* во албанските говори по сè изгледа немаат еднаква застапеност. Паѓа в очи, освен тоа, фактот дека посочените извици во FGSSH се регистрирани само пред

апелатив. Во одделни албански народни говори, сепак, тие се употребуваат како пред апелатив така и пред личното име на собеседникот, на пр.:

„*Mirë, or burrë!*“ (FGSSH) <Добро, бре (море) човеку! (дели-ја!)>; но сп.: *Or Idriz!, Or Shaban!* (с. Нерези, Ш. Адеми) и *Ore Azem!, Ore Shaban!* (с. Малино, Скопско, З. Ибрахими).

При разгледувањето на посочените извици, бездруго, не може да се одмине и фактот дека во долнополошкиот крај заедно со зборовите *op*, *ope* се употребува и извикот *opu* (= *мори*), којшто во албанскиот јазик обично се изразува со зборот *moj*¹¹, за кој сметаме дека настанал од зборот *mori* со губење на средниот глас *r* (поради неинтензивен изговор) и по пат на слевање на гласежот *oi* во *oj*, така што е изминат патот *mori* > *moi* > *moj*. Покрај *moj*, во некои од речниците на албанскиот јазик е регистрирана и формата *mori*, додека варијантата *ori* е наполно отсутна. Сепак, обично изолирано, во некои албански говори од Македонија напоредно со *mori* се среќава и формата *ori*. На употребата на зборот *ori*, покрај *mori* и *moj*, во Љуботен (село со мешано албанско и македонско население во Скопска Црна Гора) укажува информаторот З. Ибрахими, сп. „*Ori (mori, moj) grue!*“ = Ори (= мори) жено! и *Ori (mori) Rufije!* = Ори (мори) Руфије! Останува факт, меѓутоа, дека извикот *ori* во речниците на албанскиот јазик е оставен без регистрација. Неговата застапеност во македонските говори е исто така ограничена, т.е. карактеристичен е, по сè изгледа, предимно за долнополошкиот крај (Подгора), каде што во некои примери има издиференцирана употреба во однос на извикот *мори*. Ограничената распространетост на *op* и *opu*, впрочем, се потврдува и од укажувањето на информаторот Иван Апостоловски дека извиците *op* и *opu* во с. Рајчица (Дебарско) не се (не биле) обични или затвр-

¹¹ „*Moj past. bised. I. Përdoret kur i thërresim ose kur i drejtohem një gruaje a një vajze. Ikë (shko) moj! Moj hajdeni këtu! Lëvizni, moj! Fol moj! Sille moj, këtu! Ç' thua, moj?!...*“ = МОЈ *йарпѝ. разѝ*. 1. Се употребува кога покануваме или кога се обраќаме кон некоја жена или девојка: *Оди си, мори! Мори, ајдејте ваму! Поместѝе-ѝе се, мори! Зборувај, мори! Донеси љо ѝука, мори! Шѝо велиѝи, мори?*

„2. *përd. pj.* Përdoret pranë një thirrori, të përfaqësuar nga një emër i gjinisë femërore për, të përforcuar shprehjen e thirrjes, të ndenjës etj. ... *Ah, moj kokë! Moj nënë! Si je, moj gjyshe? Moj shtëpi!*“ = 2. ... Се употребува со цел да се засили обраќањето со вокативната форма од ж. р. за да се истакне блискост и сл. *Ах, мори љлаво! Мори нано (мајко!). Како си, мори бабо? Мори куќо!*

дени. Нивната реткост, очигледно, е главна причина дека и едниот и другиот извик се оставени без регистрација во речниците на македонскиот јазик.

Извиците *ор*, *оре*, *ори* во долнополошкиот крај се среќаваат со две функции: а) *д о в и к у в а њ е* (= извикот *еј*) и б) *о б р а к а њ е* кон собеседникот (собеседничката) или *о б р а к а њ е* според дадено лично име. Со забелешка дека при довикување или обраќање со извикот *ори* или *мори* кон омажени жени, место крсното име, се употребува изведенка образуванa од личното име на сопругот со придодавање на суфиксот *-ица* или *-ојца (-ејца) < -вица (-евица)*. Инаку, двете спомнати функции честопати се меѓусебно испреплетени, така што во некои случаи тешко се разграничуваат. Од друга страна, самите извици *ор* и *оре* донекаде имаат издиференцирана употреба во таа смисла што зборот *ор* се среќава предимно со функцијата *д о в и к у в а њ е* кон собеседникот, додека *оре* се употребува со двете спомнати функции, само што во *о б р а к а њ е* како можни или почести се синонимите *море* и *бре* (пред сè со нијансата *з а к а н а*, *н е г о д у в а њ е* и сл.). Употребата на извиците *ор*, *оре*, *ори* во долнополошкиот крај можеме да ја илустрираме со следниве примери:

И з в и к о т *ор* се употребува главно пред машко лично име: *Ор Божин!* (довикување) = *Божине!* и *Оре Божине!* (довикување и обраќање). – *Ор Тријун!* (= *Тријуне!*). – *Ор Сџојан!*; сп. и алб. *Or Osman! Or Shaban!* (с. Нерези, Ш. Адеми); или *Or Shaban!*, покрај *Ore Shaban!* (с. Љуботен, З. Ибрахими).

За разлика од *ор*, и з в и к о т *оре* стои како пред машко лично име така и пред апелатив од машки и среден род, при што (покрај извикот *море*) се употребува и за изразување на нијансите *з а к а н а*, *н е г о д у в а њ е* и сл.:

Оре чуеку! (алб. *Ore njeri!*), покрај *Море чуеку!* – *Оре мужу!* (= мажу) и *Море мужу!* - „Еј, оре бекар будала,...“ (ЛСС, 77); но: „*Море Пејре, црни шуйанџио!*“ ... „*Младожењо, море ашља-чино! Младожењо, море џијаниџо!*“ (ЛСС, 78); и:

Оре Божин(е)! и *Море (бре) Божин(е)!* (закана, негодување). – *Оре Тријун(е)!*; сп. и алб. (во обраќање) *Ore Azem!* и *Or Azem! Or(e) Shaban!* (Љуботен и соседните села од Скопско, З. Ибрахими); или:

Оре (море, бре) дејше седи мирно! – *Оре (море) дејче, к’ј беше досега!* – „*Оре лудо, бре, неженејшо, Не се шаке лов ловуе*“

(ЛСС, 89); сп. и употреба во примери со множинска функција: **Оре деца! Оре дејчиња!**, покрај **Море деца! Море дејчиња!**

Инаку, извикот **ор**, свртува внимание и со својата поширока употреба во народните песни од долнополошкиот крај, во кои се среќава и пред **ж е н с к о** лично име, како и пред апелатив од ср. род со множинска функција, сп.:

„Ор, Цено, Цено, мори, бре Цено, / Ваше је село големо...“ (ЛСС, 77); или:

„Ор, дејчиња, море, гугувчиња, / Пут прајте да проминем, ...“ (ЛСС, 80).

По пат на мешање на извикот **ор** со **еј** изделен е хибридниот **ој** (= **еј**), којшто се употребува како пред машко име така и пред апелатив од м., ж. и ср. род, на пр.:

„Ој, шетал Марко покрај Бело Море, / Покрај море, бре, покрај турски дворје (ЛСС, 88); или:

„Ој, пријатељу, добре смо ти дошле, / Добре дошле, добар глас донеле“; или:

„Ој Јеленице, бре висока планино“ (ЛСС, 88). – „Ој месецино, новино, леле новино, / Јасно да грееш ноќеска, леле ноќеска“ (ЛСС, 83); или:

„Ој девојче, бело, бело, / ја да знаем да си моа“ (ЛСС, 84).

Со еден дел од посочената употреба извикот **ој** се среќава и во некои од другите народни говори, сп.: „**Ој, советнику Вардарски!**“ (Утр. в., 22 јуни 2009, 11).

И з в и к о т о р и (= **мори**) во однос на **ор** и **оре** се разликува по тоа што се употребува не само пред **ж е н с к о** лично име, туку и пред апелатив од ж. род, сп.:

а) Д о в и к у в а њ е: **Ори Сѿојно! – Ори Сѿојанице! – Ори Томејце! – Ори Миљанице, дојди вамо!**; или: **Ори мамо! – Ори ќерко! – Ори несѿо!** (с. Отуње).

б) О б р а к а њ е со можна з а к а н а, н е г о д у в а њ е и сл. (честопати поддржано и од содржината на контекстот): **Ори (мори) жено, не се будали!**; сп. и алб. **Ori (mori) grue!** (с. Љуботен, Скопско). – **Ори несѿо, не ѿуку ѿи карај децѿиѿа!** (с. Отуње) – **Ори ќерко, ѿѿо ни наѿраи!** (с. Лешок, Иван Ерновски). – **Ори кучко, ѿѿо ѿе наѿло!** (с. Отуње); или: **Ори (мори) Зоро, слушај ја**

мајка ѿи! – Ори (мори) Љубице, не се врѿиш дома! – Ори (мори) Славејце, ѿио се забави ѿољуку! (с. Отуње).

Од изнесените податоци за извиците **ор**, **оре**, **ори** (алб. **or**, **ore**, **moj**) се гледа дека во албанскиот јазик и во долнополошкиот крај имаат не само нееднаква распространетост, туку исто така своеобразна употреба и нијанси во значењето. Општо земено, со својот гласеж, употреба и со присутните нијанси во значењето содржат забележливи особености, како на албанскиот јазик така и на спомнатиот македонски крај. Одбележување, освен тоа, бара и поголемото присуство на извикот **ор** во народната поезија од долнополошкиот крај, каде што неговата употреба е доста своеобразна и пошироко одразена.

Б) Македонизми (словенизми) во албанскиот јазик. За разлика од присутните албанизми во некои (главно архаични) македонски народни говори, бројот на македонизмите (словенизмите) со функцијата о б р а ќ а њ е кон роднини и др. лица во албанскиот јазик е поограничен. Според нашите согледувања, воздејството на македонскиот јазик врз албанскиот, покрај можните суфикси **-ко** и **-че** (до колку не претставуваат паралелна појава), е одразено во зборовите **bacë** (= **баѿе**) и **tatë** (= **ѿаѿе**):

З б о р о т **bac** vid. **bacë** (N, ASR). Во речниците на албанскиот јазик разгледуваниот збор е редовно обележен, со забелешка дека најподробно е протолкуван во FGSSH, во кој, меѓу другото, е укажано и на неговата распространетост во северните албански говори. Со нееднаква застапеност и фреквенција се среќава и во албанските говори од Македонија. Според информаторот З. Ибрахими, често се употребува во с. Танушевци, Брест, Малино (сп. „**O bacë!**“), додека ретка употреба има во с. Љуботен, притоа, со извесна пејоративна нијанса во значењето. Сепак, во однос на **apë**, којшто во FGSSH е одбележен со ознаката „*krahin.*“, зборот **bacë** нема таква ознака и, општо земено, има поширок ареал на распространетост. Формата **bac**, според наши согледувања, е добиена од зборот **bacë** со испаѓање на афиксот **-ë** (поради неинтензивен изговор), додека онаа на **bacë** настанала од вокативната форма **баѿе** (< **браѿе**) по пат на губење на гласот **p** и минување на **ѿ** од основата во **ѿ**. Во AMP од А г а и зборот **bacë**¹ е регистриран со три значења: „1. бате, постар брат, батенце, баче;

2. чичко, стрико; 3. чичо, чичко“; сп. и „**bac**, -i v. **bacë**, -a f. brat, brale, bata, stariji brat; stric; drug; opšti naziv za starije osobe (iz poštovanja ili kad se teпа“) N, ASR. Во семантички поглед, зборот **bacë** се разликува од **apë** и од неговите синоними со отсуство на значењето т а т е, т а т ч е, додека со другите значења се совпаѓа или стои блиску до македонскиот збор **баџе**. Паѓа в очи, меѓутоа, дека македонскиот збор **баџе** во А, МАР, освен со значењето п о с т а р б р а т (б а т е), е регистриран и со значењето т а т ѓ (= т а т к о), сп.: „**бате** vëllath, vëllako; tatë, apë, lalë“. Бидејќи спомнатиот збор во македонскиот јазик и во соседните словенски јазици нема такво значење, по сè изгледа, е внесено од составувачите на Речникот, – под влијание на албанските зборови **apë** и **lalë**.

Зборовите **apë** (= **аџо** <бате>) и **bacë** (**bac**) со значењето п о с т а р б р а т (б а т е), по наше мислење, упатуваат на меѓусебно влијание на албанскиот и македонскиот јазик во таа смисла дека **аџо** во спомнатите македонски говори е навлезен и затврден преку албанскиот збор **apë** (< тур. **abi**), додека затврдувањето на зборот **bacë** во албанскиот јазик станало преку зборот **баџе** (= вокативна форма од **браџи-е**!) по пат на губење на гласот **p** и минување на **ij** од основата во **џ**.

З б о р о т tatë = макед. **џаџи-е, -о, -ко**; срп., хрв. **tata**. За разлика од релативно ограничената застапеност на албанскиот збор **tatë**, еквивалентот **џаџе** во македонскиот јазик и во соседните словенски јазици претставува општоупотреблив збор, којшто во македонските говори речиси наполно го истиснал од употреба неговиот синоним **оџеџ** (денес е нешто позачуван главно во горанскиот говор, но, сепак, покрај присутната заемка **бабе, -о**, ВД). Во РМЈ е одбележен со ознаката „**арх.** само како црковна титула“, додека во народните говори обично е заменет со зборот **дедо** или со составот **дедо џоџе**. Наполно подруг е случајот со албанскиот јазик, во кој, место **tatë**, општо земено, пораспространети се зборовите **atë** и **baba** (< тур. **baba** = рус. отец, папа М), како и синонимите **apë** и **lalë**¹ (babai ose vëllai i madh) FGSSH = таткото или постариот брат. За зборовите **apë** и **lalë**, притоа, е карактеристично дека, освен со значењето т а т ѓ (= т а т к о), се среќаваат и со подруго значење. Од друга страна, синонимите **atë** и **baba** (но не и зборот **apë**) се застапени, исто така, во состави со други зборови, во кои зборот **tatë** не е можен или обичен, сп.:

„**Atë, -i** ... 1. - 6.“ + состави со други зборови од типот: **Atë e nënë** <татко и мајка>. **Atë e bir** <татко и син>. **Atë me fëmijë** <татко со дете>. **I ati i fëmijës** <таткото на детето>. **Im atë, Ati im** <мојот татко; татко ми>. **Kusheri nga i ati** <братучед по татко>. **Gjalë i ati (i ati në vend)** <жив татко, цел како татка си> (FGSSH); **atë shembullor** <примерен татко>; **punëtor si i ati** <работлив како татка си> (A, AMP); или: **atë Naumi** <отец Наум (свештеник, *разг.* дедо Наум)>; **kujdesi i t'et** <татковска грижа> (N, ASR); во поговорки и изрази: **Si i ati, edhe i biri** = Каков татко, таков син. **Atë pas ati brez pas brezi** (FSSH) = од колено на колено.

„**BABA, -i** 1. – 7.“; **babë** *vid.* **baba; babi**: „**Babi m. fëm.** Emër, me të cilin fëmija thërret babanë e vet me përkëdhelje“ (FGSSH) = Баби *дејџск.* именка со која детето се обраќа кон таткото со присутна галовна нијанса; сп. и состави и изрази од типот: „**Për shpirt të babait iron.** <посвоеник>“ (FGSSH) и др.; или: „**baba, -i** otac, tata; derviš, starešina tekije; **babagjysh, -i m** ded (majčin ili oçev. otac); **baballarë pl.** oçevi; preci; **baballëk, -u m.** starac, dobričina; tast; **babaxhan, -i m** dobričina, bezazlen čovek; junak, junačina; **babazot, -i m.** *vid.* babagjysh; **bablok, -u m.** babo, otac (iz milošte); dobričina; **njeri bablok** bezazlen čovek, iskren čovek“ (N, ASR); но:

„**Tatë ... bised.** Baba, atë. **Vajza e tatës. Djali i tatës**“ (FGSSH) = Тате ... *разг.* Baba, atë <татко>. Татково девојче. Татков син“; или: „**tata fam.** (= *дејџск.*) ate, -i; baba, -i ...“ (FSSH).

Релативно краткиот опис на зборот **tatë**, во однос на синонимите **atë** и **baba**, упатува на заклучок дека тој во албанскиот јазик ни од далеку нема толку широка употреба каква што имаат синонимите **atë** и **baba**. Во секој случај, за разлика од македонскиот збор **тата**, којшто има општоупотреблив карактер и обично нема спрема себеси можен синоним, албанскиот збор **tatë**, општо земено, има поретка употреба, како и ретка застапеност во состави со други зборови. Од друга страна, кон ознаките „*разг.*“ во FGSSH и „*fam.*“ = *дејџск.* во A, AMP, но и кон посоченото ретко присуство во состави со други зборови, треба да се придодаде неговата ретка употреба и отсуството на функцијата о б р а ќ а њ е, бидејќи место зборот **tatë** во повеќето народни говори таква функција обично има зборот **baba** со формите: **babi!, bab!, O, bab!** (с. Нерези, Скопско); **babuç!, buç!** (с. Љуботен), како и синонимите **apë!** и **lalë! (lalush!)**. Одбележување бара, исто така, фактот дека зборот **tatë** е

позапазен предимно во северните албански говори (особено во регионот на Скадар, (сп. „*O, tatë!*“), како и во говорите од Косово, додека во другите говори има, повеќе или помалку, ретка употреба, а наполно е отсутен, на пример, во Љуботен и соседните села од Скопско (З. Ибрахими). Сето тоа укажува дека зборот *tatë* во споредба со посочените синоними има не само послаба застапеност, туку и значително понов, донекаде секундарен карактер, што ни дава право да мислиме дека неговото затврдување во албанскиот јазик станало по пат на можниот контакт со македонскиот и српскиот јазик.

С о г л е д у в а њ а. Изнесеното за меѓусебните контакти во о б р а ќ а њ е кон роднини и др. лица во албанскиот и во спомнатите македонски говори е прв обид да се навлезе во разгледуваната проблематика, којашто во двата јазика е со доста празнини. При обработувањето на проблемот, во секој случај, се судираме со низа тешкотии, сврзани пред сè со недостиг од полн дијалектолошки материјал, како и со речиси полна необработеност на проблемот, повеќе или помалку, во едниот и во другиот јазик. Сепак, остануваме со надеж дека претставените заемки, независно од степенот на нивната застапеност и фреквенција во албанскиот јазик или во посочените македонски говори, пополнуваат извесни празнини од дадената проблематика, којашто е, притоа, само мал дел од меѓусебните контакти на спомнатите јазици. Се разбира, останува широко поле за дополнување и проширување не само на разгледаниот проблем, туку и за зафаќање со други проблеми со слична и подруга тематика.

И н ф о р м а т о р и:

Митко Спироски, роден 1949 година во с. Лешок, Тетовско.

Иван Ерновски, роден 1943 година во с. Лешок.

Добринка Ерновска, роден 1947 година во с. Глоѓи.

Вера Маркова-Караџозова, роден 1928 година во с. Отуње.

Стојна Стефановска, роден 1924 година во с. Отуње.

Илија Трпевски, роден 1947 година во с. Беловиште.

Иван Апостоловски, роден 1937 година во с. Рајчица, Дебарско.

Шабан Адеми, роден 1949 година во с. Нерези, Скопско.

Зекирија Ибрахими, библиотекар, род. 1977. год. во с. Љуботен, Скопско.

Скратеници:

- A, AMP – А. Д. и К. А. Г. а. и, Македонско-албански речник, Скопје, 1996.
- A, AMP – А. Д. и К. А. Г. а. и, Албанско-македонски речник, Скопје, 1999. *
- ВД – В. Д. р. в. о. ш. а. н. о. в, Турското јазично влијание при именувањето на *сѝрикојѝо* и на *вујкојѝо* во горанскиот говор, Јазиците во контакт некогаш и денес, ЈАЗИКОТ НАШ ДЕНЕШЕН, Скопје, 2008, 73–77.
- ПИМЈ – Податоци од Институтот за македонски јазик „Крсте Мисирков“.
- ЛСС – Лешок и соседните села, Здружение Лешок, Скопје, 2005.
- М – А. М. а. г. а. з. а. н. и. к, Турецко-рускиот словарь, Москва – 1945.
- МЦ, НП – М. Ц. е. п. е. н. к. о. в, Народни приказни, Скопје – 1972.
- РМЈ – Речник на македонскиот јазик, I, II и III, Скопје, 1961–1966.
- РМНП – Речник на македонската народна поезија, I–III, Скопје, 1983–1993.
- РСКЈ – Речник српскохрватског књижевног језика, Београд – Нови Сад.
- РСКНЈ – Речник српскохрватског књижевног и народног језика, Београд, ...
- В – N. B. o. r. e. t. z. k. y, Der türkische Einfluß auf das Albanische, B. 12 II, T. 1.-2., Harassowitz, Wiesbaden, 1965–1966.
- (Boretzky)
- FGSSH – Fjalor i gjuhës së sotme shqipe, Prishtinë – 1981.
- FSSH – Fjalor shqip-serbokroatisht, Prishtinë – 1981.
- N, ASR – M. N. d. r. e. c. a, Albansko-srpskohrvatski rečnik, Priština – 1980.
- P, LDRP – A. P. o. l. o. s. k. a, Leksiku dialektor në regionin e Prespës, Shkup – 2003.
- N, ASR – M. N. d. r. e. c. a, Albansko-srpskohrvatski rečnik, Priština – 1980.
- PS, ERHJP – P. S. k. o. k, Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika.

Борис МАРКОВ

АЛБАНСКО-МАКЕДОНСКИЕ КОНТАКТЫ В ОБРАЩЕНИИ К РОДСТВЕННИКАМ И ДР. ЛИЦАМ

(Р е з ю м е)

Иностранные влияния в лексике албанского языка привлекали внимание ряда ученых, причем на наличие славянизмов в албанском языке особое внимание обратили А. М. Селищев и А. В. Десницкая, выделяющие свыше 500 примеров. В последние десятилетия прошлого века ученые занялись также рассмотрением албанизмов в македонском языке. Мнения ученых о числе славянизмов в албанском языке и албанизмов в македонском языке расходятся. В статье затронута проблема взаимных контактов албанского и македонского языков в обращении к родственникам и др. лицам, причем выделяются две группы заимствований: а) албанизмы в отдельных македонских говорах, и б) македонизмы (славянизмы) в албанском языке:

А) Албанизмы в отдельных македонских говорах. Помимо отмеченного в РМЈ слова **бир** <сын> (ср. также производные: **биро**, **бирко**, **бирче**: алб. **bir**, **biro**, **birko**, **birçe**), к албанизмам данного вида в части македонских говоров относятся также следующие слова: **ано** <старший брат; дядя> : алб. **apë** (< турецк. **abi**); **аджо** <брат отца; пожилой мужчина> : алб. **axhe**, **axhë** „v. **amixhë**“ (< турецк. **amca**, **amuca**, **amica**). К ним примыкают также редкие регионализмы типа: **дяло** (алб. **djalë**, диал. **djal** <мальчик, парень; сын>, **гюша** (алб. **gjyshe** <бабушка по отцу или матери>; **вуса** (алб. **nuse** <невеста, сноха>); **кумбара** <кум> : алб. **kumbarë** (нгреческ. **κουμπαρα**), как и междометия **ор**, **оре** <ей> : алб. **or**, **ore** (< греческ. **ωρε**). В отношении распространенности, значения и употребления упомянутых слов албанский и македонский языки в ряде случаев все же отличаются друг от друга. В отличие от албанского языка, где данные слова чаще всего являются его общей характерной чертой, в македонском языке они свойственны главным образом некоторым народным говорам, находящимся в соседстве с албанским населением. Это нашло отражение и в словарях македонского языка, так как из всех указанных заимствований отмечено только слово **бир** (в РМЈ) и производное **биро** (в РМНП). Большая часть данных албанизмов в македонских говорах, кроме того, встречается только в функции обращения к родственникам и другим лицам, в то время как их употребление в албанском языке шире, причем некоторые из них встречаются и в словосочетаниях, которые не свойственны македонскому языку, ср.: „**atë e bir** (макед. **татко** и **син**); **biri im**, **im bir** <мой сын> (FSSH); **bir në (për) shpirt** <приемный сын>“ и др. Упомянутое слово **apë** употребляется в обращении как к старшему брату, так и к отцу данной семьи, в то время как македонское

диалектное слово **ало** встречается в обращении толяко к старшему брату, старшему двоюродному брату или пожилому мужчине. Ряд особенностей в значении и употреблении свойствен также другим указанным заимствованиям, среди которых в особенности выделяются: слово **bir** и его производные, как и междометия **or, orë**, макед. диал. **op, ore** и **ори** (алб. **moj**).

Б) Македонизмы (славянизмы) в албанском языке. Помимо возможного македонского происхождения именных суффиксов **-ко** и **-че**, влияние македонского и сербского языков на албанский язык в данной области нашло отражение в словах **bacë (bac)** <старший брат; дядя; пожилой мужчина> и **tatë** : макед. **tate, -ко** <папа; отец>. Сходство албанского слова **bacë (bac)** с македонским словом **бате** обнаруживается как в фонетическом, так и в семантическом отношениях. Именно, слово **bacë**, на наш взгляд, восходит к македонскому слову **бате**, которое, в свою очередь, восходит к звательной форме **брате!** Укрепилось оно по пути выпадения звука **p** и смягчения звука **t** в **ц** в упомянутой форме, в то время как вариантное слово **bac** возникло выпадением конечного гласного – (окончания **-ë** слова **bacë**).

Албанское слово **tatë** <отец> точно также указывает на большое сходство с македонским словом **tate, -ко**, сербск. и хорв. **tata** <папа, птец>, хотя полного совпадения в его употреблении между упомянутыми языками все же нет. В македонском языке слово **tate, -ко** в ряде своих функций является общеупотребительным, в то время как в албанском языке в функции о б р а щ е н и я к о т ц у упомянутое слово обычно редко используется, так как употребляются слова (синонимы): **babë** vid. **baba** (< турецк. **baba** <отец> с формами **babi!**, **bab!** (**O, bab!**), **babuç!**, **buç!**, как и слова **atë, apë** и **lalë (lal, la)**. Более ограниченное употребление слова **tatë** в албанском языке обусловлено, между прочим, тем, что существующие его синонимы **atë** и **baba** являются многозначными. Именно, слово **atë** в FGSSH отмечено с существующими 6 значений, а слово **baba** с 7 значений, причем как одно, так и другое слово в ряде примеров встречаются в сочетаниях, которые не свойственны слову **tatë**. В указанных словарях слово **tatë**, кроме того, зарегистрировано с обозначением *разг.* или „*fat.*“ (= *деѣиск.*), причем за исключением примеров „**Vajza e tatës**“ <папина дочка> и „**Djalë i tatës**“ <папин сын>, употребляется без наличия подобных словосочетаний или выражений.

Марјан **МАРКОВИЌ**

ЗАМЕНКИТЕ ВО АРОМАНСКИОТ ОХРИДСКИ ГОВОР (ФОРМИ И ФУНКЦИИ)

Во овој текст ќе биде прикажана формална и функционална анализа на заменскиот систем во ароманскиот охридски говор, поточно во говорот на Ароманците Фаршероти од охридско-струшкиот регион. Како основна паралела во однос на анализата, ќе биде земен македонскиот охридски говор.

Заменскиот систем на овој аромански говор многу малку се разликува од општиот аромански систем, освен во промените предизвикани од редукцијата и упростувањето на дифтонзите кои се исти за сите зборовни групи. Сепак, и формалниот приказ може да покаже одредени тенденции кои влијаеле и врз македонскиот охридски говор. Понатамошната анализа ќе се труди да покаже одредени паралелизми во однос на удвојувањето на предметот, употребата на долгите и кратките заменски форми, како и чувањето на одредени падежни наставки во заменскиот систем.

1. Преглед според функционалните класи

Во рамките на овој преглед на заменките во охридскиот аромански говор може да се каже дека оваа група речиси воопшто не се разликува од општиот ароманскиот модел (освен промените предизвикани од редукцијата и упростувањето на дифтонзите кои се исти за сите зборовни групи). Во повеќето монографии за ароманскиот објаснети се сите поделби во рамките на заменките. Секако дека е битна поделбата на заменките во рамките на нивната функција; имено, во зависност од тоа дали заменките примарно ја заземаат синтаксичката позиција на именката или пак ја

заземаат синтаксичката позиција на придавката, постојат повеќе потподелби. Исто така, постојат и заменки кои можат да ги заземат и двете позиции (амбивалентни).

1.1. Лични заменки

Системот на личните заменки е секако поинтересен гледан од балканска перспектива. Во тие рамки особено место зазема удвојувањето на објектот. Така, и во ароманскиот личните заменки во зависните падежи поседуваат кратки и долги заменски форми. Првото и второто лице не се подложни на промена по категоријата род за разлика од третото лице кое се менува и по род.

За разлика од другите аромански говори, каде за прво лице еднина ја имаме заменката **eu**, **jo**, овде секогаш се јавува формата **mini**.

Табелата на личните заменки (ортотоничните форми) во ароманскиот охридски изгледа вака:

	еднина			
	1 лице	2 лице	3 лице м.р.	3 лице ж.р.
N.	mini	tini	năs	năsă
D-G.	a nia nă	a că ¹ ă că	a lu ¹ ă lă	a le ¹ li
Acc.	mini mi	tini ti	năs u	năsă u
	множина			
N.	noi	voi	năș	năși
D-G.	a nao nă	a vao vă	a lor lă	a lor li
Acc.	noi nă	voi vă	năș lă	năși li

Во однос на рефлексивните заменки, постои само една задолжителна (кратка) форма и тоа за трето лице - **să** за акузатив и **șă** за генитив-датив (еднина и множина); додека за прво и второ лице се употребуваат соодветните форми од личните заменки.

Примери:

mi duk (се 'водам')*	nă lau mănli (си мијам раце)*
ti duk	că lai mănli
s-ducî	șă la mănli
nă ducem	nă lam mănli
vă ducec	vă lac mănli
s-duk	șă la mănli

*Во ароманскиот формите за трето лице **să** и **șă** одговараат на македонските **се** и **си**, додека во другите лица се употребуваат кратките форми на личните заменки за акузатив одн. датив па така во бквален превод би било: ме водам, те водиш, ... / ми мијам раце, ти миеш раце,...

1.2. Прашални и релативни заменки

а) Прашални заменки се:

за живо:

N.	kaɨ ?	(кој?)
Асс.	pi kaɨ ?	(кого?)
D-G.	al kuɨ ?	(чиј?, кому?)
за неживо:	ci ?	(што?)

Примери:

Kaɨ vǎ'ni? Ti kaɨ vi'niš?	Кој дојде? За кого дојде?
Pi kaɨ u vǎ'zuš?	Кого го виде?

Al kuɨ sǎnt pomli?	Чии се јаболките?
Al kuɨ lǎ aɨ datǎ praz?	Кому си му ги дал парите?

Ci ari ti mǎkari?	Што има за јадење?
Ti ci mulešt?	За што молиш?

б) Релативни заменки:

N-Ас.	(pi) kaɨ , ci
D-G.	al kuɨ

Како што е впрочем и во македонскиот, истите форми се употребуваат и за прашалните и за релативните заменки. Разликата во однос на македонскиот е во тоа што во ароманскиот прашалните одн. релативните заменки немаат дистинкција по род и број.

Примери:

A'cia esti 'omu ti kaɨ ti zbu'raj .	
Тука е човекот за кого ти зборував.	
'Feta kaɨ 'vini 'esti mu'satǎ.	
Девојката која дојде е убава.	
Acia sǎnt fičori pi kaɨ lǎ vǎzuɨ a'serǎ.	
Тука се момчињата кои ги видов вчера.	

Zburăsk ku omu **ci** esti tu gărdina.

Зборувам со човекот **што** е во градината.

Ju 'esti 'karte **ci** ti u am patăr'kută di 'Ohărdă?

Каде е книгата **што** ти ја имам пратено од Охрид?

1.3. Показни заменки

Според горенаведените потподелби овие заменки можат да се јават и во придавска и во именска функција.

Во ароманскиот се јавуваат две групи показни заменки – за близина и за далечина. Последнава група функционира и како немаркирана.

Примери:

близина:

машки род	едн.	мн.
N-Ac.	aist	aišč
D-G.	aist*	aišč*
женски род	едн.	мн.
N-Ac.	aistă	aisti
D-G.	aisti*	aisti*

*Во другите аромански говори формите за показните заменки за близина во генитив-датив се следниве:

еднина		множина
м.р.	ж.р.	м. и ж. род
aistuj	aistej	aiščor

Од ова може да се види дека падежните наставки во овој говор кај оваа група заменки се загубиле. Но, за тоа ќе стане збор подолу.

далечина / немаркирано

машки род	едн.	мн.
N-Ac.	atseu	atseĭ
D-G.	aceluj	atsă'lor
женски род	едн.	мн.
N-Ac.	a'ce	a'celi
D-G.	acăleĭ	acă'lor

Кај оваа група пак, може да се забележи дека падежните наставки се чуваат. Со тоа всушност и се покажува и немаркираноста во однос на просторот.

Основната дистинкција меѓу македонскиот и ароманскиот во однос на показните заменки е таа што во таква функција не можат да се јават личните заменки за трето лице.

Како прво немаркираната форма на показната заменка која во македонскиот се јавува во среден род (**тоа**), во ароманскиот е во женски (како немаркиран) и секогаш се употребува формата на показната заменка (**a'ce**), а никогаш формата на личната заменка (**'năšă**) која може да се однесува само на лица.

Така на македонското **тоа** му одговара ароманското **a'ce**:

Тоа што сакам да го кажам е...

A'ce ci voj să spun 'esti...

Тоа е голема работа.

A'ce 'esti 'mari 'lukur.

Исто така, формите за трето лице од личната заменка се блокирани и во однос на придавската функција. Не може никогаш : ***năš om**, ***năšă fetă**,... туку секогаш мора: **aceu om**, **ace fetă**,...

Примери:

Ace muleri kafi zuă aduci lapti, să dapojă **năšă** fuži akasă.

Таа (онаа) жена секој ден носи млеко, и после **таа** си оди дома.

Абе **aceu** ku peru alb, nu știu kum să klemă, u văzui **pi năš** la skuliă.

Абе **toj** со белата коса, не знам како се вика, го видов **на тој (него)** во школо.

1.4. Присвојни заменки

Оваа класа е тесно поврзана со личните заменки. Тоа го покажува и идентичноста на генитивно/дативните форми за 3 лице кај личните заменки и 3 лице кај присвојните заменки: **aluj** (м.р.) **alej** (ж.р.). Присвојните заменки можат да ги заменуваат и придавките и именките. Придавските заменски форми се поведуваат по именките и немаат свои падежни наставки – тие остануваат кај именките, а кога ги заменуваат именките, присвојните заменки се јавуваат како енклитики и се менуваат по падеж.

Masc. sing.		
1 л.	ameu	anost
2 л.	atāu	avost
3 л.	aluj	alor
Masc. plural		
1 л.	amej	anošč
2 л.	atāi	avošč
3 л.	alui	alor
Fem. sing.		
1 л.	ame	anostā
2 л.	ata	avostā
3 л.	alej	alor
Fem. plural		
1 л.	ameli	anosti
2 л.	atāli	avosti
3 л.	alej	alor

Примери:

fičoru ameu

моето дете

ānvesta ame

мојата невеста

Но, како и во македонскиот, кај роднинските имиња се јавуваат како енклитики:

Примери:

fratu ŋu		брат ми
fratu tu		брат ти
fratu su		брат му
muler me		жена ми
muler te		жена ти
muler sā		жена му

Исто така, често се јавуваат и двојни форми:

hiŋu ŋu ameu

син ми мој

fratu ŋu ameu

брат ми мој

1.5. Неопределени заменки

Тука спаѓаат заменките од типот:

'vār

некој

'vārnu

никој

'kafi

секој

a'lant	друг
tut	сиот
'singur	сам
năș'kănc	неколку
că'va	нешто

2. Употреба на долгите и кратките заменски форми

Во однос на употребата на долгите и кратките заменски форми може да се забележи потполн паралелизам меѓу ароманскиот и македонскиот.

а) ортотоничен акцент – и долга и кратка форма

Ańia nă dedi.

Мене ми даде.

Aleĭ lă spusi ka u să-s tornă.

Нејзе ѝ рече дека ќе се врати.

Pi năș u ved.

Него го гледам.

б) анафорска употреба / клитика – кратка форма

Aseră papu ńu vini ša u văzui.

Вчера дојде дедо ми и го видов.

Тома lă klisi ušă.

Тома ѝ затвори врата.

в) во состав со предлог – само долга форма

Cănă te di mini.

Држи се од мене.

U s-vanec ku noĭ ma ku năș?

Ќе дојдете со нас или со нив?

Во контекст на кратките заменски форми треба да се спомене и една појава која е навлезена длабоко и во системот на западните говори, и која е секако плод на интерференција меѓу ароманскиот и македонскиот. Имено, тука се работи за граматикализацијата на кратката заменска форма **му** во западните македонски говори во однос на категоријата род и број. Така покрај:

Му рече на човекот.

има и: Му рече на жената; Му рече на луѓето.

Оваа појава има паралела во ароманскиот и сигурно интерференцијата била голема бидејќи во ароманскиот постои само една кратка дативна заменска форма (**lă**) која се употребува и во машки и во женски род еднина и множина:

L'ă spuș ali feti zină. Му (и) реков на девојката да дојде.
 L'ă spuș al fičoru zină. Му реков на момчето да дојде.
 L'ă spuș al omăñlă zină. Му (им) реков на луѓето да дојде.

3. Заменки VS падежи

Уште една потврда дека процесот на губењето на падежните наставки во овој говор е длабоко навлезен во системот е и губењето на овие наставки кај показните заменки за посочување на блиски предмети:

Примери:

U văzuț kasa al aist om. (би требало – a aistuluț om)

Ја видов куќата на овој човек.

L'i spuș ali aisti muleri. (а не – a aistelej)

И реков на оваа жена.

Но кај немаркираните показни заменки падежните наставки сè уште се чуваат.

U văzuț kasa al aceluț om.

Ја видов куќата на тој човек.

L'i spuș ali celej muleri.

И реков на таа жена.

Кога во рамките на именската синтагма се јавуваат показните заменски придавки, тие најчесто стојат пред именката, а како што веќе спомнав, немаркираните показни заменки ја имаат задржано и падежната наставка.

Примери:

U văzuț kasa ali celej feti mușată.

Ја видов куќата на таа (онаа) девојка убава.

L'ă spuș al acelor omăñ.

Им реков на тие (оние) луѓе.

Aist om vini.

Овој човек дојде.

Ali celej feti lă ded praz.

На таа (онаа) жена ѝ дадов пари.

Ali aistă fetă lă ded praz. (*џука ја нема љадежнаџа насџавка -џ*)

На оваа жена ѝ дадов пари.

Посвојните заменски придавки во рамките на именската синтагма најчесто стојат по именката. Пред именката може да се јават само заменките за 1 и 2 лице еднина и множина. Но за разлика од македонскиот, каде што овие заменки најчесто ја носат определеноста во рамките на именската синтагма, во ароманскиот кога тие ќе се најдат пред именката не постои морфолошки показател на определеноста. Така, оние суптилности кои може да се развијат во македонскиот од типот:

1. Нашите и вашите пријатели дојдоа.

1a. Нашите и ваши пријатели дојдоа.

2. Нашиот и ваш пријател дојде.

2a. Нашиот и вашиот пријател дојдоа.

– во ароманскиот може да се разликуваат само според контекстот; т.е. не постои синтаксичка зависност во однос на предикатот:

1. и 1a. Anošt šă avošt ospăc vinăřă.

2. и 2a. Anost šă avost ospit vini / vinăřă.

Кога овие заменки ќе се најдат по именката, тогаш именката го носи морфолошкиот показател за определеност:

Kasăli anosti săn măr. (но – Anosti kasi săn măr.)

Куќите наши се големи.

Ospitu anost vini. (но – Anost ospit vini.)

Гостинот наш дојде.

Како што спомнав погоре, посвојните заменски придавки за 3 лице еднина и множина не може никогаш да се јават пред именката. Имено, нивните форми се идентични со генитивно/дативните форми за 3 лице еднина и множина на личните заменки.

Alui l-u turaj kera.

Нему му ја вратив колата.

L'-u turaj kera alui.

Му ја вратив колата неговa.

Во таков контекст хипотетички може да се постави ваква реченица:

Näs lu tura aluj karte aluj.

Тој му ја врати **нему** книгата **негова**.

Така, во рамките на именската синтагма показателите на генитивниот (посвоен) и дативниот однос кај заменките во 3 лице се разликуваат само во однос на редот на зборовите.

Сето ова ја покажува интерференцијата меѓу ароманскиот и македонскиот и во рамките на синтаксата и семантиката, и иако на површината излегуваат различни показатели за одредени функции, сепак може да се согледа длабоката мотивација за еден појасен семантички и синтаксички систем во рамките на балканската јазична заедница.

ЛИТЕРАТУРА

- Балканская филология, отв. редактор А. В. Десницкая, Ленинград 1970.
- Видоески Божидар, *Јужозападниите македонски дијалекти со посебен осврт на биџолскиот говорно подрачје*, посебен отпечаток, МАНУ, Скопје 1988.
- Видоески Божидар, *Македонските дијалекти во Албанија*, Литературен збор, год. XXXII, Скопје 1985.
- Видоески Божидар, *Меѓујазичниот континент (на дијалектно рамниште) како фактор за дијалектна диференцијација на македонскиот јазик*, Реферати на македонските слависти за XI меѓународен славистички конгрес во Братислава, посебен отпечаток, Скопје 1993.
- Видоески Божидар, *Местото на охридскиот говор во западното наречје*, Предавања на XVII семинар за македонски јазик, литература и култура, Охрид, 3–24 VII 1984, Скопје 1985.
- Видоески Божидар, *Охридско-сиршушкиот говор*, Прилози IX 1, МАНУ, Скопје 1984.
- Видоески Божидар, *Тенденции во развојот на македонскиот дијалектен јазик во XIX и XX век*, Прилози II 1–2, МАНУ, Скопје 1977.
- Weigand Gustav, *Die Aromunen* I, II, Leipzig 1895.
- Weinreich Uriel, *Languages in Contact*, Mouton, The Hague 1970.
- Galton Herbert, *The main functions of the Slavic verbal Aspect*, МАНУ, Скопје 1976.
- Галтон Херберт, *Крајка теорија за македонскиот злалолски вид*, Прилози V 1–2, МАНУ, Скопје 1974.

- Георгиев В., *К вoйpocy o бaлкaнcкoм языкoвoм coюзe*, Новое в лингвистике, выпуск VI, Москва 1972.
- Голомб Збигњев, *За „мexaнизмoй“ нa cлoвeнcкo-рoмaнcкиѝ oднoси нa Бaлкaнcкoйѝ Пoлyocтpoв*, Македонски јазик, год. XXI, Скопје 1970.
- Голомб Збигњев, *Значeњeѝo нa мaкeдoнcкoйѝ јазик зa бaлкaнисѝицкиѝ cтyдиѝ*, Пристапни предавања на новите членови на МАНУ, Скопје 1974.
- Gołąb Zbigniew, *Szkiełko dialektu Arumunów macedońskich*, Prace językoznawcze-zeszyt 4, Kraków 1961.
- Gołąb Zbigniew, *The Arumanian dialect of Kruševo in SR Macedonia SFR Yugoslavia*, MANU, Skopje 1984.
- Демирај Шабан, *Бaлкaнcкa лингвистикa*, Скопје 1994.
- Ianachieschi-Vlahu Iancu, *Gramatica armaneasca*, Crushuva 1993.
- Илиевски Хр. Петар, *Бaлкaнoлoшки лингвистички cтyдиѝ*, Скопје 1988.
- Јашар-Настева Оливера, *Македонскиoй јазик и дpyжѝиe бaлкaнcки јазѝици*, Предавања на IV семинар за македонски јазик, литература и култура, Охрид 1971.
- Јашар-Настева Оливера, *Мecѝoѝo нa мaкeдoнcкoйѝ јазик вo Бaлкaнcкaѝa јазѝицнa зaeднѝицa*, Предавања на XXII семинар за македонски јазик, литература и култура, Охрид 1989.
- Koneski B., Vidoeski B., Jasar-Nasteva O., *Distribution des Balkanismes en Macédonien*, Actes du premier congrès international des études Balkaniques et sud-est européennes, VI, Académie Bulgare des Sciences, Sofia 1968.
- Конески Блаже, *Гpaмaтѝицa нa мaкeдoнcкoйѝ јазик*, Култура, Скопје 1981.
- Конески Блаже, *Иcтopијa нa мaкeдoнcкoйѝ јазик*, Култура, Скопје 1982.
- Корончевски Анджеј, *Македонскаѝa кoнcтpyкѝијa имaм+participium praeteriti кaкo бaлкaнизaм*, Македонски јазик, год XXX, Скопје 1979.
- Kravar Milivoj, *Pitanja glagolskog vida u latinskom jeziku*, Živa antika 6, Skopje 1980.
- Mioara Avram, *Gramatica pentru toți*, Bucuresti 1986.
- Настев Божидар, *Аpoмaнcки cтyдиѝ*, Ogledalo, Скопје 1988.
- Papahagi Tache, *Dicționarul dialectului aroman*, Bucuresti 1974.
- Topolińska Zuzanna, *Zarys gramatyki języka macedońskiego*, Instytut Filologii Słowiańskiej, Krakow, 1995.
- Тoпoлињcкa Зyзaнa, *Зa ѝpaжмaѝицнaѝa и cемaнѝицнaѝa мoѝивaцѝијa нa мopфocинѝaкcѝицки бaлкaнизми*, Прилози XVI, МАНУ, Скопје 1992.
- Trifunoski Jovan, *Die Arumunen in Mazedonien*, Balcanica II, Beograd 1971.
- Тpпкocки Baнгeл – Тpпкy, *Влacиѝиe нa Бaлкaнoѝ*, РO „Нaпpeдoк“, Тeтoвo, Скопје 1986.
- Fiedler Wilfried, Bucholz Oda, *Albanische Gramatik*, Leipzig 1987.
- Fiedler Wilfried, *Das aromunische Verbalsystem in balkanologischer Sicht*, Beitrage zur rumanischen Philologie, Berlin 1968.

Fiedler Wilfried, *Zu einigen problemen des admirativs in den Balkansprachen*, Actes du premier congrès international des études Balkaniques et sud-est européennes, VI, Académie Bulgare des Sciences, Sofia 1968.

Фридман А. Виктор, *Адмиративот во балканските јазици: кајнежорија иројив ујојреба*, Македонски јазик XXXI, Скопје 1980.

Фридман Виктор, Граматикализацијата на балканизмите во македонскиот јазик *Македонски јазик*, бр. 51–52, 2000–2001. 31–38.

Friedman A. Victor, *Gramatical Categories and a Comparative Balcan Grammar*, Ziele und Wege der Balkanlinguistik, Band 8, Berlin 1983.

Friedman A. Victor, *A newly discovered gramatical form in the Arumanian dialect of Beala de Sus*, The Newsletter of the Society Farsarotul, Volume X, Issue 2, Trumbull CT, 1996.

Friedman A. Victor, *Surprise! Surprise! Arumanian has had an Admirative!*, Indiana Slavic Studies, vol. 7, pp. 79–89, 1994.

Friedman A. Victor, *The Gramatical Categories of the Macedonian Indicative*, Slavica Publishers, Inc., Columbus, Ohio 1977.

Friedman A. Victor, *The Pluperfect in Albanian and Macedonian*, Folia Slavica, vol. 4, 2–3, 1981.

Capidan Theodor, *Aromâni, Dialectul aromân*, Axademia romanâ, Bucureşti 1932.

Caragiu-Marioteanu Matilda, *Fono-morfologie aromânâ*, Academia romanâ, Bucureşti 1968.

Comrie Bernard, *Aspect*, Cambridge 1976.

Cristo-Loveanu Elie, *The Romanian Language*, Columbia University, 1962.

Черняк А. Б., *Арумынский язык*, Основы балканского языкознания, Ленинград 1990.

Marjan MARKOVIKJ

PRONOMINAL SYSTEM IN THE AROMANIAN DIALECT FROM OHRID-STRUGA REGION (FORMS AND FUNCTIONS)

(S u m m a r y)

In this text, the formal and functional analysis of the pronominal system will be examined, especially the functioning of this system in the speech of the Farsherote Aromanians from the Ohrid-Stuga region. The basic parallel in this analysis will be the Macedonian Ohrid dialect.

With the formal analysis we will try to show that the formal differences between Aromanian dialects can be found only at the level of vowel reduction and diphthongization which occurs in all word formations. The functional analysis will try to show certain parallelisms regarding the object reduplication, the use of short and long pronominal forms, as well as preservation of case endings in pronominal system.

Лилјана МИТКОВСКА
Елени БУЖАРОВСКА

ЗА ИМА-ПЕРФЕКТОТ ВО МАКЕДОНСКИОТ СТАНДАРДЕН ЈАЗИК

1. Вовед¹

Во оваа статија се разгледува *има*-перфектот од повеќе аспекти. Авторите даваат преглед на досегашните испитувања на *има*-перфектот, неговиот статус на дијалектно ниво и современите тенденции во стандардниот македонски јазик. Во фокусот на статијата е објаснувањето на појавата и развојот на *има*-перфектот во сите негови фази на граматикализација од посесивна номинална конструкција до глаголско време. Се испитуваат морфосинтаксичките и семантичките особини на секоја фаза и се утврдува централниот тип на *има*-перфект од кој се шири неговата употреба во стандардот. Се анализираат сите функционални типови на *има*-перфектот и се определува неговиот однос со другите резултативни времиња, посебно со *л*-перфектот.

2. Теоретски претпоставки

Во нашата анализа на *има*-перфектот поаѓаме од функционално ориентираниот приод кон перфектот (Maslov 1988, Голомб 1983), според кој овие конструкции се сметаат за резултативни заедно со *сум*-пер-

¹ Оваа статија ги сумира резултатите од три истражувања работени во рамките на темата „Перифрастични конструкции со глаголите *esse, habere* и *dare*“ во проектот *Географскиите и функционални особини на морфо-синтаксичките балканизми* на Истражувачкиот центар за ареална лингвистика при МАНУ, Скопје.

фектот и пасивот. Минатите времиња како аористот и имперфектот претставуваат периферни претставници на оваа семантичка категорија. Сум-перфектот, наследен од заедничкиот старословенски јазик бил единствената перфектна конструкција во сите словенски јазици, но во некои македонски и кашубски дијалекти се развил нов перфект, којшто опстојува заедно со стариот словенски перфект.

2.1. *Паттот на граматикализација на имперфектот*

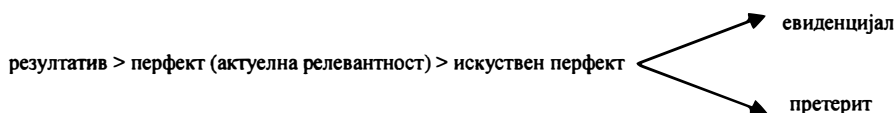
Ја прифаќаме претпоставката дека граматикализацијата започнала со реанализа на посесивната конструкција ‘има+пасивниот партицип’ во перифрастична глаголска конструкција. Во процесот на граматикализација, пасивниот партицип се реанализирал од именска модификација во дополнение на помошниот глагол *има*. Во почетната фаза на граматикализацијата, перфектот, исто како и неговата изворна конструкција, имал силно резултативно значење. Потоа тој се развил по еден прилично предвидлив пат на граматикализација (види Dahl (2000), Lindstedt (2000) и Heine & Kuteva (2006) меѓу другите) развивајќи се во акционен перфект.

Во објаснувањето на еволуцијата на *има*-перфектот поаѓаме од класификацијата на Maslov (1988) којшто разликува два типа на перфект: статален и акционен (Maslov 1988: 67). Акциониот перфект изразува релевантност на некое минато дејство, којашто продолжува до сегашниот момент (Friedman 1977: 88–89, Schwenter 1994: 998, Lindstedt 2000: 378). Оваа карактеристика во предметната литература е позната како ‘актуелна релевантност’ (current relevance), којашто Dahl & Hedin (2000: 391) ја дефинираат како „продолжување на резултатите од некој минат настан во сегашноста“. Сепак тие признаваат дека е ова упростена дефиниција бидејќи ова својство има повеќе степени на градација. Актуелната релевантност (AR) посилено се чувствува во перфектната конструкција на почетокот на развојот, но како функционалниот опсег на перфектот се проширува AR постепено ослабнува, така што во последните фази таа изразува само релевантност на некој настан за учесниците во дискурсот (Dahl & Hedin 2000: 392).

Bybee, Perkins & Pagliuca (1994: 68) исто така тврдат дека перфектот (антериорните конструкции е термин што тие го употребуваат) во многу европски јазици се развил од резултативот. Тие предлагаат дека резултативните синтаксички конструкции со глаголите *има* и *сум*+пасивен партицип редовно се развиваат во перифрастични резултативни

перифрастична лексичка конструкција > резултатив > anteriор > просто минато време

Lindstedt (2000) дава подетална анализа на еволуцијата на перфектот, што е покажано на слика 2.



Lindstedt (2000) дефинира неколку стадиуми во процесот на граматикализација на перфектот: резултатив, AP (актуелна релевантност), искусствен перфект. Преминот од резултатив во перфект настанува кога фокусот се преместува од 'актуелен резултат' на 'актуелна релевантност' што настанува кога во перфектните конструкции ќе навлезат ателични глаголи (Lindstedt 2000: 368). Како резултат на тоа, посесивното значење ослабнува и перфектот добива динамично акцино значење (AP перфект). Со проширувањето на конструкцијата во други контексти, импликацијата на актуелна релевантност (AP) ослабнува и фокусот постепено се преместува од сегашната состојба што произлегува од некое минато случување на самиот настан.

Втората промена настанува кога од AP-перфектот се развива искуствената функција. Искуствениот перфект означува дека „некои особини или знаење може да му се припишат на агенсот поради некое негово минато искуство“ (Bybee, Perkins and Pagliuca 1994: 62). Субјек-

² Dahl (2000) го користи терминот 'антериорност' за значењата на перфектот во кои резултативноста е ослабната, а фокусот е на фактот дека настанот се случил пред сегашниот момент, без тој да се прецизира.

тификацијата на резултатите од некој минат настан од надворешната ситуација во субјектот создава услови за развој на категоријата на евиденцијалност, којашто (Lindstedt 2000: 375) ја нарекува 'индиректив'. Од друга страна, честата употреба на искусствениот перфект без временска определба отвора можност за појава на временска инференција во конкретни контексти којашто може да предизвика понатамошен развој на перфектот во минато неопределено време (Mitkovska & Bužarovska 2008: 131–132). Во оваа фаза перфектот добива особини на глаголско време и лесно може да премине во наративно минато време (претерит), како што се случило во многу европски јазици.

2.2. Динамичка типологија

Теоретската основа за развојниот пат на перфектот изложена погоре се надополнува со 'динамичката типологија' предложена од Heine & Kuteva (2006: 110–116). Таа претставува „класификација на граматичките категории според истакнати структурни особини коишто може систематски да се поврзат со еволуцијата на тие категории“ (ibid.: 110). Особините на посесивниот перфект се дефинираат посебно на три морфосинтаксички и пет семантички фази. Тие тврдат дека овој перфект во европските јазици се развил од предикативната посесивна конструкција па според тоа морфосинтаксичките ограничувања во раната фаза се оние што се типични и за таа конструкција. Со развојот и проширувањето на перфектот врз поширок опсег на глаголи, тие ограничувања постепено ослабнуваат, што од своја страна влијае врз следното: типот на глаголи што можат да се употребат во конструкцијата, природата на субјектот, како и улогата на партиципот и на зависната од него именка. Напоредно со тоа се развиваат и нови значења со што се менува концептуалниот и граматичкиот статус на конструкцијата, така што таа преминува од категоријата посесивност во категоријата аспект, а подоцна во глаголско време.

Во понатамошната дискусија имаме за цел да ги дефинираме фазите на развој на *има*-перфектот во стандардниот македонски јазик и да ги издвоиме морфосинтаксичките и семантичките особини на секоја фаза според оваа класификација.

3. *Има*-перфектот во македонскиот стандард

Може да се каже дека македонскиот *има*-перфект (или, посесивен перфект) (пример 1) изразува посесивна резултативност, како што е дефинирана од Maslov 1988, Heine & Kuteva 2006, Nomachi 2006. Со овој термин се истакнува посесивниот карактер на *има*-перфектот во првите фази на граматикализација, а, исто така, се укажува на тоа дека *има*-перфектот се развил од посесивна конструкција. Тој се состои од глаголот *има*, кој се менува во сите лица, и непроменливата форма на н/т партиципот во среден род.

- (1) Нанси Морехон *има објавено* 12 збирки поезија за кои ги *има добиено* најпрестижните кубански награди ...

(alumni.ii.edu.mk/multimedija2006/stuski_veceri/.../f_dobitnik_2006.htm)

Како што беше истакнато, оваа конструкција е иновација во македонскиот глаголки систем, во којшто, исто така, е зачуван и старословенскиот перифрастичен перфект (*сум* + *л*-форма) (овде го нарекуваме *л*-перфект), како и аорист и имперфект. Стариот перфект е познат и како *минайѝо неојределено време* (според Конески 1987), поради тоа што тој функционира како немаркирана конструкција за изразување на минати дејства. Покрај тоа тој зачувал и некои перфектни функции, од кои највообичаена е искусствената (пример 2). Меѓутоа, ова време се развило во маркер за евиденцијалност и добило разни други функции, како на пример инференција, прекажување, адмиратив, дубитатив и сл. Во некои контексти, особено во трето лице, перфектната и евиденцијалната функција не може да се разграничат. Во примерот (3) прилогот *досега* укажува на антериорна (перфектна) семантика, но формата силно имплицира незасведочена ситуација и во трето лице наметнува евиденцијална интерпретација. Дури и кога евиденцијалната функција е експлицитно навестена, тоа во никој случај не го елиминира перфектното значење, како во примерот (4). Според тоа *л*-перфектот во примерите (3) и (4) е двозначен.

- (2) За тоа *сум чийлала* и *сум слушала*, но (за жал) не *сум ѝприсус-ѝвувала* за да кажам како било.

(<http://www.it.com.mk/forum/showpost.php?p=56772&postcount=74>)

- (3) Досега само еден од закупците ја *ѝлаѝил* закупнината, додека другите не само што не ја *ѝлаѝиле*, туку и по истекот на договорот земјиштето го *ѝосади*ле со ...

(217.16.70.245/?pBroj=1336&stID=11377&pR=15)

- (4)Тој ми кажа дека веќе *џрчал* по дождот, сега одмора, а подоцна ќе го прави и својот втор тренинг.

(www.kokan.com.mk/index.php?option=com_content)

Ваквата ситуација создава поволни услови за проширување на *има*-перфектот во системот. Всушност, во југозападните дијалекти (поконкретно во охридско-струшкиот регион) настанала целосна диференцијација и специјализација на двете времиња: *л*-перфектот се користи исклучително за евиденцијалност, а *има*-перфектот се развил во глаголско време кое се употребува со сите типови на глаголи, дури и со копулата *сум* (поголеми ограничувања има за модалните глаголи) (Марковиќ 2007: 143). Во централните западни дијалекти коишто ја претставуваат основата на македонскиот стандард, двата перфекта се користат наизменично. Многу е веројатно дека и во другите дијалекти, како и во стандардот, *има*-перфектот ќе ја пополни празнината што ја остава *л*-перфектот во индикативот на глаголскиот систем. Тоа може да доведе до преструктурирање на македонскиот глаголски систем, но во моментов сè уште е рано да се зборува за тоа.

3.1. Историјата на *има*-перфектот

Општоприфатено е дека *има*-перфектот најпрвин се појавил во југозападните дијалекти под влијание на ароманскиот и грчкиот. Две постоечки граматички особини го помогнале ова позајмување: статусот на глаголот *имать* во старословенскиот како полу-помошен глагол, бидејќи можел да се употребува за деонтичка модалност (Elliott 2001: 38), и постоењето на изофункционален аналитички модел што се состоел од помошниот глагол *сум* и партицип. Изворната конструкција што се состои од глаголот *има* и директен објект модифициран со резултативниот пасивен партицип што по род се согласува со именката првпат била забележана на почетокот на XVIII век (Конески 1986: 201) и во текот на следните два века се развила во перфект.

Во средината на XIX век и резултативната номинална конструкција и перфектната конструкција биле напоредно во употреба, па така се јавуваат конструкции со партиципи маркирани по род со почетно динамично значење, што се гледа од народните приказни публикувани во тој период, како од централните западни дијалекти (Велковска 1985) така и од југоисточните дијалекти (Гајдова 2002: 94,

Тополињска 1995: 209). Во тој период тие често биле двозначни, особено кога објектот бил во среден род. Во примерот (5) партиципот се согласува по род со именката во директен објект (коњ), но оваа конструкција има динамична семантика. Вакви примери се забележани и во поново време во некои дијалекти надвор од областите каде што *има*-перфектот е граматикализиран, како примерот (6) од североисточниот регион.³

- (5) Шетајќи од дуќан на дуќан, прашал тебе-мене и погодил еден царски човек, та тој му нашол една работа: при царо да биде сеиз (коњушар) на еден улав коњ, што *џо имал царо зайворен* во еден аар. Колку пари ќе сакат, толку ќе му даел царот.

(<http://www.vmacedonia.com/forums2/13023.html>)

- (6) Двесте душе партизани *имаше љојдени*; Имам седџм *јазовце уџејани*. (Тополињска 1983: 30)

Меѓутоа, во стандардот, како и во западните и во јужните дијалекти *има*-перфектот е целосно граматикализиран, непроменливата форма на партиципот е стабилна, па и покрај тоа што номиналната резултативна конструкција сè уште е во употреба, двете конструкции се разграничени (со повремени преклопувања што ќе се разгледуваат подолу). Глаголот *има* се развил во помошен глагол којшто гради цела парадигма на глаголски времиња за минатост (*имаше видено, имал видено, беше имал видено*) и за идност (*ќе има видено, ќе имаше видено*) тие се разликуваат според регионалната и функционалната дистрибуција и влегуваат во комплексни релации со постарите сум-форми (види Lunt 1952, Конески 1987, Friedman 1977). Во оваа статија ги разгледуваме формите со помошниот глагол во сегашно време како посебен посесивен перфект и терминот *има*-перфект ќе се однесува конкретно на него.

3.2. Регионална и сџилска дисџрибуција

Првично *има*-перфектот бил дијалектна особина ограничена на западните и јужните дијалекти. Според Тополињска (1995: 206), тој регион е центарот на најтипичните балканизми, а овој тип на перфект е карактеристичен за романските јазици, како и за грчкиот и албанскиот.

³ Тополињска (1983: 30), земено од Видоески, Б. *Кумановскиот џовор*, Скопје 1962, стр. 225.

Тој е најмногу раширен на југозапад, прилично е застапен и во некои југоисточни дијалекти (особено во регионот околу Солун), а не е толку застапен во централниот дел на јужните дијалекти. Тој се шири од запад и југ кон исток и север и денес постепено влегува во источните дијалекти (Конески 1986: 200). На крајниот југозапад *л*-перфектот е скоро загубен и единствен перфект што активно се употребува е *има*-перфектот (Тополињска 1995: 206).

По стандардизацијата на македонскиот јазик *има*-перфектот беше прифатен како стандардна конструкција. Преку медиумите и образованието тој почна да се пренесува поинтензивно до говорителите на други дијалекти по целата јазична територија на Република Македонија. Со тоа, употребата на *има*-перфектот постепено расте во комуникацијата на стандарден идиом, што е забележано од повеќе автори како на пример Конески (1986: 200, 1987: 503), Friedman (1977) и подоцна Велковска (1998), и тој сè повеќе се употребува во контексти каде што традиционално бил вообичаен *л*-перфектот. Статусот на *има*-перфектот во македонскиот стандарден јазик е комплексен. Иако е прифатен од нормата уште од самиот почеток не го употребувале подеднакво сите говорители како во писмениот така и во говорниот дискурс. Friedman (1977: 93) забележува дека во главниот град Скопје, заради непостоењето на *има*-перфектот во скопскиот дијалект „постои литературен поддијалект во кој тој не се употребува, а наместо него се користи *сум*-перфект“. Сепак тој додава дека „формите со *има* се шират по целата територија каде што се предава македонскиот литературен јазик“.

Паноска (1983: 79), исто така, забележува дека *има*-перфектот е чест во говорниот јазик, па според тоа често се јавува во народните приказни, но има ограничена употреба во пишани текстови и во народната поезија. Претпоставуваме дека притоа мисли на дијалектниот говорен јазик, бидејќи понатаму вели дека овие форми често се среќаваат во народните приказни од западните и југо-западните региони, а ретко во оние од источните. Што се однесува на современиот литературен стил, таа забележува дека е тешко да се извлече некаков конкретен заклучок, иако е јасно дека авторите кои зборуваат западни дијалекти го користат *има*-перфектот почесто (ibid.: 80–82). Сепак е значајно тоа што сите автори употребуваат глаголи во *има*-перфект, некои почесто, некои поретко, како „свесен пристап, со што од една страна изразената тенденција во живиот говор и во литературниот јазик се пренесува во

писмениот како нивни одрази, а од друга и авторите преку изборот се определуваат за нив како посочни“ (ibid.: 83).

Велковска (1998: 73–74), исто така, ја разгледува употребата на *има*-конструкциите во литературната проза по стандардизацијата и заклучува дека кај многу автори се зачестува употребата на овие форми во поновите дела, во споредба со постарите (со ретки исклучоци). Таа забележува: „*Има*-конструкциите многу брзо навлегуваат и се развиваат во македонскиот литературен јазик. Во овој поглед варира и нормата во зависност на кој период се однесува. Ако во педесеттите години *има*-конструкциите се одбегнувале во литературниот јазик (ги нема во раното творештво кај многу автори), денес и во литературниот јазик се употребуваат сè почесто, па тоа има одраз и во јазикот на писателите.“ (ibid.: 74)

Иако употребата на *има*-перфектот во литературниот стил може да биде индикативна, сметаме дека забелешката на Паноска сè уште важи и дека стилската улога на *има*-перфектот во прозата тешко може да се разграничи од неговата спонтанa употреба. За да се одреди степенот на употреба на *има*-перфектот во стандардот, треба да се испита неговото присуство во сериозниот печат и во административно-правните документи како и во јавните настапи и формалните радио и ТВ програми. Велковска (1998: 70–72) заклучува дека тој се користи повеќе во новинарскиот стил отколку во научниот, но не наведува конкретни статистички податоци. Elliott (2001: 44) наоѓа најмногу пишани примери со *има*-перфект во забавните списанија. Таа смета дека една од причините „зошто не е почест во печатот“ е неговата колоквијална природа: „во литературниот јазик што се зборува во главниот град Скопје (во чијшто традиционален дијалект нема *има*-перфект), се јавува силна тенденција *има*-перфектот да се употребува во неформален и колоквијален говор, а исто така и да се употребува повеќе од помладата отколку од постарата генерација.“ (ibid.)

Испитувањето врз корпус на правно-административни и новинарски текстови, чии резултати се изложени во Mitkovska & Bužarovska (2008)⁴ ја потврдува ретката употреба на *има*-перфектот во најформал-

⁴ Во Mitkovska & Bužarovska (2008) ја испитувавме употребата на *има*-перфектот во два формални регистра: административно-правниот и новинарскиот, со цел да утврдиме кои се најзастапените функционални типови. Во прилично обемен корпус на текстови беа најдени околу 300 примери со *има*-перфект, кои припаѓаа на три функционални типа.

ните пишани регистри. Меѓутоа, во прашалникот спроведен меѓу родени говорители за испитување на нивното чувство за тоа кои употреби на *има*-перфектот ги сметаат за стандардни, покажува дека во ситуации со перфектна семантика *има*-перфектот се чувствува како малку пообичен отколку *л*-перфектот (26,9% наспрема 24,7%) (Bužarovska & Mitkovska, во 2010).⁵ Важно е да се истакне дека испитаниците беа студенти од целата територија на Република Македонија. Според тоа овие резултати ги потврдуваат заклучоците на Elliott. Спротивно на очекувањата, резултатите не покажаа значителни разлики во употребата на *има*-перфектот кај говорителите од трите региона: главниот град, запад и исток. Ова е важно сознание бидејќи ја потврдува хипотезата дека *има*-перфектот, без разлика на дијалектните разлики, постепено се шири во стандардниот јазик на младите говорители на целата јазична територија.

3.3. Значењето на *има*-перфектот

Сите автори што пишувале за македонскиот *има*-перфект се обидуваат да го дефинираат неговото значење. Lunt (1952: 99) забележува дека тој е маркиран како „продолжена состојба“. Конески (1987: 503) го сумира значењето на сите *има*-конструкции како утврдување на еден момент „до кој се сведува извршеноста на едно дејство или претпоставката за неговото извршување“. Некои автори, како на пример Тополињска (1995: 207), ги дефинираат македонските *има*-конструкции како „засебен видски, резултативен потсистем, ...“. Велковска (1998: 45) исто така им припишува резултативно значење како нивна основна карактеристика.

Терминот ‘резултатив’ треба внимателно да се употребува, бидејќи тој често се однесува на различни, иако сродни, појави. Ние овде се потпираме на Maslov (1988) и неговата дистинкција на два вида на перфект: статален и акционен. Maslov го употребува терминот ‘резултатив’ и за ‘статалниот перфект’. Развојот на перфектот оди од состојба во статален, а потоа во акционен перфект. Статалниот перфект се смета за посебен глаголски аспект, додека акциониот почнува како

⁵ Во ова истражување беше користена адаптирана верзија на прашалникот за перфектот (врз основа на Dahl 2000) и се фокусира на испитување на дистрибуцијата на *има*-перфектот во говорниот јазик и факторите што влијаат врз тоа. 100 студенти на универзитетите во Скопје требаше да одговорат која глаголска форма ја сметаат за најсоодветна за стандардна употреба во 40 ситуации со перфектна семантика.

аспект, но како што неговото значење се оддалечува тој престанува да биде аспект и се развива во глаголско време. Maslov (1988: 82) тврди дека значењето на македонскиот посесивен перфект „е најчесто од типот на акционен перфект“, затоа што тој може да се изведува и од свршени и од несвршени глаголи, како и од преодни и непреодни без ограничувања. Меѓутоа, Maslov не прецизира дали тоа се однесува на употребата во стандардот или во дијалектите.

Friedman (1977: 86–91) тврди дека е најдобро *има*-перфектот да се карактеризира како средство за означување на „сегашна резултативна состојба“. Тој го дефинира *има*-перфектот „како статален со сегашна точка на референција или статален резултатив или и двата, бидејќи концептите сегашна точка на референција и резултативност се тесно поврзани...“. Тоа значи дека Friedman прави дистинкција меѓу две функции во кои се појавува *има*-перфектот, што се движат од статален до акционен перфект (термините во значење според Maslov). Во таа смисла, нашите заклучоци во врска со употребата на *има*-перфектот до извесен степен се согласуваат со мислењето на Friedman. Ние сметаме дека во јазикот коегзистираат повеќе семантички типови на перфект како продукти на секоја фаза од развојот на конструкцијата, секоја со малку поинакви морфосинтаксички и семантички особини, што е предмет на разгледување во следното поглавје.

3.4. Функционални типови на *има*-перфектот во македонскиот стандард и нивните формални особини

Кога зборуваме за значењето на *има*-перфектот, треба да се имаат предвид фазите на еволуцијата, според теоретските претпоставки изнесени погоре. Како што истакнуваат повеќе автори, во определен временски период може да биде во употреба една конструкција на различни фази на развој кои се преклопуваат една со друга. Ова создава комплексна категорија и тешко е да се издвои едно значење што важи за целата категорија. Во нашето претходно истражување на *има*-перфектот во македонскиот стандард (Mitkovska & Bužarovska 2008) беа издвоени три главни функционални типа на *има*-перфект: посесивно-егзистенцијален (ПЕ-перфект), актуелно-релевантен перфект (АР-перфект) и искусвен перфект. Подолу ќе ги објасниме структурните и семантичките особини на овие три типа и нивната честота на употреба во стандардот во споредба со западните дијалекти.

3.4.1. Посесивно-егзистенцијален перфект

Статистички се покажа дека т.н. посесивно-егзистенцијален перфект (ПЕ-перфект, термин што се користи во Graves 2000) во формалните текстови најчесто се употребува во контексти во кои посесивното значење е многу изразено (пример 7 и 8). ПЕ-перфектот изразува постоење на резултат што го поседува агенсот. Тој има резултативна семантика, укажува на тоа дека објектот што е резултат на некое минато дејство е во сферата на контрола на агенсот на тоа дејство. Според тоа во фокусот е постоењето на резултат, додека самиот настан од којшто тој произлегува е во позадината. Бидејќи именката (резултатот) го носи главното значење, лексичкото значење на глаголот во партиципот укажува само на тоа како резултатот настаанал, па затоа може да се испушти без да предизвика значителна промена во значењето. На пример, во примерот (7) резултатот од инсталирањето камери е дека сега има камери за обезбедување, па затоа изразот *имаме неколку безбедносни камери* пренесува исто значење, а во примерот (8) акцентот е на фактот дека *имаме 100 потписи*.

- (7) Ова е прв грабеж на нашата пумпа, која е отворена пред пет месеци. Токму поради зачестените грабежи *имаме ѝосџавено* неколку безбедносни камери. (Дневник, 25.11.06)
- (8) До сега *имаме собрано* над 100 потписи од нашите членови. Дилемата е во тоа каде да го предадеме овој список. (*pcelar.mk*)

Всушност, посесивно-егзистенцијалната функција често се изразува со разложени предикати, како на пример *има донесено одлука*. Нивната честа појава може да се објасни и со десемантизација на глаголот: бидејќи глаголот во таквите состави е десемантизиран тие полесно може да се употребат со посесивна интерпретација што се наметнува од глаголот *има*. Поради тоа сметаме дека најверојатно ова е функционалниот тип што овозможил навлегување на *има*-перфектот во стандардот. Според тоа не изненадува фактот што тие доминираат (со 54,5%) меѓу примерите со *има*-перфект од административно-правните и новинарските текстови во спомнатото истражување.

Некои автори (на пример Голомб 1984: 9) тврдат дека перфектната семантика на *има*-перфектот произлегува од неговите компоненти: посесивноста на *има* и резултативноста на партиципот. Меѓутоа,

оваа синтаксичка комбинација станува перфектна конструкција само под услов субјектот на *има* и на дејството изразено во партиципот да се кореферентни. Само тогаш е можно резултатот од некое минато дејство да се прикаже како објект на поседување на таа личност. Таквото сфаќање на комбинацијата доведува до создавање на глаголски перфект. Трансферот може да се објасни со следниот пример: *имам најмишана семинарска*. Согласувањето по род меѓу именката во директен објект (*семинарска*) и партиципната определба (*најмишана*) доведува до двозначност: не е јасно дали говорителот што ја има семинарската е и автор на таа семинарска. Потребата за појаснување доведува до семантичка реанализа на партиципот кој добива глаголски особини и добива непроменлива форма. Семантичката реанализа е проследена со синтаксичка реанализа на конструкцијата: партиципот повеќе не е именска определба на директниот објект, туку се поврзува со *има* и гради разложен предикат. Паралелно со тоа постепено се губи усогласувањето по род. Со тоа глаголот *има* станува помошен глагол.

Семантички ПЕ-перфектот спаѓа во категоријата на резултативи како и номиналната резултативна конструкција од која произлегува. Покрај тоа тие имаат повеќе заеднички структурни карактеристики, што е уште еден доказ за нивната блискост. И двете конструкции се можни само од свршени, преодни глаголи со реализиран неопределен директен објект, а референтот на субјектот е секогаш човек (или со метонимичко проширување, група луѓе, институција и сл.). Најзначајна структурна разлика меѓу двете конструкции е формата на партиципот според која тие се диференцираат.

За разлика од примерите од XIX век и од дијалектите (пример (5) и (6) погоре), во современиот македонски јазик, и во стандардот и во западните дијалекти, конструкциите во кои партиципот не се согласува со именката (пример 9 и 10) редовно се толкуваат како глаголски, а оние каде што има согласување (пример 11 и 12) како именски, иако понекогаш тие може да изразуваат многу слично значење, како во примерите (9) и (12).

- (9) Прво дали е некој информиран што направија со студентските кредити, а второ дали *некој има добиено* повратен документ за стипендиите...

(forum.kajgana.com/showthread.php?p=3298197)

- (10) ... Македонија денес не го *има досѝиѓнаѝо* нивото на економска (или материјална) благосостојба кое постоеше пред почетокот на транзицијата. Знаете, ова се чини многу логично. (Утрински весник, 16.10. 2006)
- (11) ...Но, „сонцата“ *имаа мноџу изџубени ѝоѝки* во овој натпревар и тоа ја реши работата. Само Неш имаше 10 изгубени топки. (Дневник, 13.10. 2006)
- (12) Како што посочи Р., Комисијата *има добиени некои докуменѝи* од Советот на Европа, тие се преведуваат и, најверојатно, ако го побара тоа шефот на македонската делегација во Советот на Европа, О. Ш., на нова седница ќе се разгледаат новите сознанија, по што ќе се донесе одлука. (Утрински весник, 11.02. 2010)

Редот на зборовите во македонскиот јазик е прилично флексибилен и сите комбинации се можни, со определена интонација, но тој може да биде индикативен: во номиналните конструкции некоја друга определба обично стои пред партиципот (*имам некои ѝлаѝени смеѝки*) како во примерот (11), додека во перфектот таквата определба стои пред именката (*имам ѝлаѝено некои смеѝки*). Во (12) имаме спротивен случај, што е реткост но може да се сретне. Поради тоа тука се наметнува глаголска интерпретација.

Постојат и двозначни конструкции. Ако именката во директен објект е во среден род единина, може да не биде јасно дали се работи за номинална резултативност или за ПЕ-перфект. Така на пример конструкцијата во (13) може да се толкува или како ‘проверувам какви работи имам кои се закачени’ или ‘проверувам што сум закачил’.

- (13) Еве почнав сериозно да ја рагледувам можноста за миграција на блогов на некоја посовремена (да не речам web2.0) платформа. Меѓу другото сега проверувам *ѝѝо сѝ имам закачено* овде, преместувам слики на фликр, поправам врски и сл.
(novica.softver.org.mk/taxonomy/term/23)

3.4.2. Акѝуелно релеванѝен ѝерфекѝ

Во овој тип на перфект фокусот се поместува кон настанот додека посесивното и резултативното значење ослабнуваат. Тој се ком-

бинира со неопределени прилози за време (*до сега*, *сè уште*) и квантификатори (*неколку пати*, *два пати*) што ја покажува врската со глаголското дејство како и неговата релевантност за сегашниот момент. Примерите од (14) до (19) ја илустрираат оваа функција. Во однос на структурните особини, строгите ограничувања на ПЕ-перфектот се намалуваат: партиципот *сè уште* главно се изведува од преодни свршени глаголи, но почнуваат да навлегуваат и непреодни и рефлексивни глаголи, додека пак именката во директниот објект може да биде и определена и неопределена. Треба сепак да се нагласи дека АР-перфектни конструкции со рефлексивни и непреодни глаголи за некои говорители сепак звучат колоквијално и/или дијалектно и ретко се среќаваат во формални текстови; главно ги има во приватните интернет портали и форуми (пример 16 и 17). Се забележува сепак дека глаголот *се случи* „се одомаќил“ во *има*-перфект и често се среќава и во поформални текстови (пример 18). Состојбите, исто така, не се прифаќаат од сите говорители, па така примерот (19) може да звучи колоквијално за многу говорители надвор од западните дијалекти.

- (14) „Македонија сè уште ги нема искористено природните ресурси кои нудат извонредни услови за развој на овчарството и зарството. (Утрински весник, 16.07. 2007)
- (15) неа за два дена, како што дознаваме, *се имаат попишано* 40 професори, од повеќе клиници, меѓу кои и бивши зани на Медицинскиот факултет и лекари-пензионери. (Утрински весник, 20.07. 2007)
- (16) каде *има дојдено* таа вода и што е причината за поплавата? кои истражувачи укажуваат на можноста дека *има удрено* мета или ...
(zionist.com.mk)
- (17) ветам дека секој што бил на Еверест *се има вработено* со голема доза на трпение и толеранција.
(mticanaiselenici.com)
- (18) ам, и одеднаш чувство дека сето ова ми е познато, како то ова што ми се случувало веќе еднаш некогаш како да сум доживеала, како некогаш одамна веќе еднаш да ми *се има чено*. Застанав и размислувам. (Утрински весник, 16.10. 2006)

- (19) Fortune погрешно ме *има разбрано*, ако нешто сака да дискутираме за Охрид, има мој мсн тука па може да се разбере!
(*forum.kajgana*)

Овој тип перфект означува некаков тип на достигнување што е од некаква релевантност за сегашниот момент, но не мора да се однесува на некој конкретен резултат. Поимот актуелна релевантност овде може да се примени во поширока смисла и да се однесува на последици по сегашната ситуација што настанале поради случувањето на настанот. Поради тоа овде настанот добива поголемо значење отколку во ПЕ-перфектот.

Во спомнатото истражување на корпусот од формални текстови AP-перфектот се јавува во 40,5% од засведочените *има*-перфект конструкции. Тоа значи дека оваа функција е воспоставена во стандардниот јазик, но, како што истакнавме погоре, конструкциите со структурни и семантички особини поблиски до ПЕ-перфектот се почести во формална употреба и очекувано го сочинуваа најголемиот дел од примерите, додека оние што отстапуваат повеќе сè уште се чувствуваат како колоквијални и/или дијалектни на целата јазична територија, вклучувајќи го и главниот град Скопје.

3.4.3. *Искусѝвен ѝерфекѝ*

Овој тип на перфект означува дека агенсот го извршил дејството означено во партиципот во некое неопределено време пред сегашниот момент што довело до некакво сознание што е резултат на минато искуство (примери 20–23). Според тоа релевантноста се пренесува од сегашната ситуација во менталната сфера на агенсот и само како таква таа има некакво значење во сегашниот момент.

- (20) *Имам слушинаѝо* за бродови кои исчезнувале на тоа место и навистина е чудно.

(<http://www.badijala.com/showthread.php?p=1315646>)

- (21) Маркета како секоја вистинска ѕвезда *има снимено* филм. Станува збор за акција ...

(www.me-chitash.com/index.php?view=article%3B)

- (22) Во својата кариера *има* снимано неколку филмови, но сепак најпознат е по улогата на адвокатот Герет Велс во серијата „Бостонско право“.

(www.tocka.com.mk/index20.php?ID=2147)

- (23) Задача на Алонсо ќе биде да му помогне на тимот на Мекларен Мерцедес да почне да победува, зашто *се немаај* радувано на триумф од 2005. (Дневник, 14.07. 2007)

Искусствениот перфект го претставува настанот како временски неограничен со што се наметнува употреба на несвршени глаголи без разлика на нивната транзитивност. Во (20) глаголот е непреоден, а во (23) рефлексивен, но треба да се нагласи дека за говорителите од Скопје овие примери звучат колоквијално или дијалектно. Всушност, типичната искусствена функција се изразува со несвршени глаголи, иако свршените не се исклучени доколку дополнението е неопределено. Така, во примерите (20) и (21) глаголот може да биде и несвршен (спореи ги (21) и (22)), што не значи дека настанот не може да се сфати како заокружен. Може да претпоставиме дека поместувањето на фокусот од надворешниот резултат на внатрешното искуство настанува токму во такви контексти. Сè уште постојат ограничувања за состојбите кои повеќето говорители не ги прифаќаат (?? *имам* *сакано/мислено*).

Оваа функција претставува понапредната фаза на граматикализација на *има*-перфектот, па затоа не е чудно што е помалку застапена во корпусот од административни и новинарски текстови (само со 5%). Всушност, сите најдени примери беа од весници, главно од спортски и забавни страни. Се чини дека за стандардниот јазик *л*-перфектот сè уште е доминантна структура во оваа функција. Меѓутоа, постои индикација дека во Скопје искусствениот *има*-перфектот брзо се шири во колоквијалниот говор на помладата генерација. Оттаму тој веројатно продира во помалку формалните регистри на стандардот. Ова се покажа точно во двата спроведени прашалника.

Во Bužarovska & Mitkovska (2010) (види фуснота 5 погоре) процентот на употребените *има*-перфект конструкции од трите типа се разликуваше од резултатите од корпусот: ПЕ-перфектот повторно беше застапен со најголем процент (52,20%), со што се потврдува неговиот доминантен статус во стандардниот јазик; АР-перфектот беше застапен

со понизок процент (16,20%), а неговата функција во повеќето случаи беше изразена со аорист; искуствениот перфект беше застапен со 31,60%, што е далеку повеќе од неговата застапеност меѓу *има*-перфектот од корпусот. Третиот резултат може да се објасни со фактот што прашалникот беше составен од примери со разговорна тематика и испитаниците беа главно на возраст од 20 до 25 години.

Во вториот прашалник (Митковска и Бужаровска, во печат⁶) *има*-перфектот беше прилично застапен, речиси подеднакво како и *л*-перфектот и аористот. Процентуалната застапеност на функционалните типови во добиените *има*-конструкции покажува порамномерна застапеност отколку во корпусот од административно-правни и новинарски текстови: ПЕ-перфектот се јавува во 38,50%, АР-перфектот во 32,30% и искуствениот во 28,70%. Испитаниците беа поделени на две возрастни групи и се покажа дека процентот на употребени *има*-конструкции од искуствен тип кај испитаниците под 30 години е значително поголем (33% наспрема 21% кај испитаниците над 30 години).

3.4.4. Инференцијална и наративна функција

Според патот на граматикализација изложен во слика 2 погоре, следната фаза на развојот на *има*-перфектот може да оди во два правца, епистемичка модалност или наративно минато време. Прашањето за тоа дали македонскиот *има*-перфект развил функции типични за тие последни фази е разгледувано од неколку автори, меѓу кои Friedman (1977) и Elliott (2001). Friedman (1977: 90–91) тврди дека македонскиот *има*-перфект е прилично резултативен па не може да се употребува со прилози за определено време. Кога такви примери се јавуваат тие имаат „многу маркирана и модална, т.е. неиндикативна употреба и нивната сегашна резултативност е особено истакната“. Примерот (24) треба да се толкува како претпоставка дека настанот релевантен за сегашниот момент се случил во даденото време.

⁶ Овој прашалник се состоеше од 18 реченици коишто ги изразуваат трите главни функции на *има*-перфектот: ПЕ-перфект, АР-перфект и искуствен перфект. Прашалникот беше спроведен со две групи родени говорители на различна возраст (под и над 30 години), коишто во последните 10 години живеат главно во Скопје. Говорителите требаше да изберат која глаголска парадигма за нив е најсоодветна за стандардниот идиом во дадената ситуација. Ситуациите беа главно со формални теми.

- (24) Марија и Ранко го *имаа̃и* *направено* тоа *во два саатот* *вчера*.

Marija and Ranko must have done it at two o'clock yesterday.
(Friedman 1977: 90)

Меѓутоа, иако *има*-перфектот со инферентно (модално) значење може да се сретне во западните дијалекти тоа не е чест случај. Такви примери дефинитивно не најдовме во формалните текстови од корпусот, дури ни во оние од новинарскиот стил. Сакајќи да ја провериме претпоставката на Elliott (2001: 46) дека *има*-перфектот навлегува во јазикот во евиденцијална функција, спроведовме испитување со 120 испитаници со истиот материјал што го користела Elliott (ibid.)⁷ и констатиравме дека сите испитаници употребија *л*-перфект за изразување на претпоставка. Иако за говорителите од западното наречје беше прифатлив и *има*-перфект, тие го сметаат за многу дијалектно обоен. Тоа значи дека за стандардна употреба стариот *л*-перфект сè уште доминира во оваа функција.

Од друга страна често среќаваме примери со конкретни временски прилошки дополненија, како во стандардот така и во дијалектите, коишто не може модално да се протолкуваат, (примери (25) и (26), туку носат резултативно значење. Се чини дека актуелната релевантност на настанот изразен во *има*-перфектот не се намалува со додавање на времето кога тој настан се случил. Во (25) се толкува како АР-перфект (и тој е сè уште прв човек), а во (26) како искусствен, го истакнува искуството на Делев, односно дека некојпат освоил некој врв на Хималаите. Може сепак да се претпостави дека честата употреба на временски определби може да го намали ефектот на актуелната релевантност.

⁷ Прочитајте ја ситуацијата и напишете ја формата на глаголот (даден со големи букви) под речениците што мислите дека најдобро одговара во **литературниот македонски јазик**. Ставете го во време и вид (свршен или несвршен) што прво ќе ви падне на ум кога ќе ја прочитате ситуацијата.

– Еден ловец оди во шумата да лови елени. Приближувајќи се до шумата во далечината гледа глутница волци. Тој знае дека треба да биде многу внимателен ако има волци. Влегува во шумата и почнува да бара елени. По еден час неуспешно барање, ловецот забележува некои траги од животни. Гледа дека тоа се свежи траги од волци и си вели: „Бреее, волциве, _____ (ПОМИНУВА/ПОМИНЕ) и тука. Јас подобро да си одам од овде!“

- (25) На позицијата прв човек на „Горење“ за Македонија *има дојдено пред четири години*. Претходно Јовановиќ работел во истата фирма како комерцијален директор ...

(www.kapital.com.mk)

- (26) Можеби е интересно да се напише дека д-р Глигор Делев се искачил на Монт Еверест заедно со шерпасот Сонам, со кого *пред две години* го *има освоено* врвот Ама Даблам на Хималаите. (Утрински весник, 30.05. 2007)

Во врска со ова треба да се спомне дека, за разлика од посивниот перфект во други јазици, македонскиот *има*-перфект може да се употреби во временска рамка поместена во минатото и пак да изразува актуелна релевантност. Friedman (1977: 91–92) забележува дека *има*-перфектот може неограничено да се употребува за луѓе што не се повеќе живи или за објекти што повеќе не постојат, ако настанот сè уште е релевантен за учесниците во сегашната ситуација. Тоа е сосема обично за македонскиот *има*-перфект како во дијалектите така и во стандардниот јазик, како што се покажува со примерите (27) и (28). Исто така, тој се употребува во зависни реченици кои би имале сегашна точка на референција, независно од временската рамка во главната реченица (пример 29). Во македонскиот јазик не постои задолжително согласување на времиња, иако е можно. Во примерот (29) би можело да се усогласи времето (*како да се имаше враќено 100 години наназад*), но тоа обично не се прави.

- (27) Тој исто така *има напишано* и 154 сонети, две наративни поеми, како и повеќе песни. Шекспир ги напишал своите дела меѓу 1588 и 1616 ...

(<http://podgotovkazamatura.blogspot.com>)

- (28) „Меркур“ веќе еднаш *има потпишано* договор со Владата, кој подоцна бил раскинат.

- (29) За Дерек, пристигнувањето во селото беше како да *се има враќено* 100 години наназад во времето.

(andrewpaulgreen.blogspot.com)

3.5. Врскајќа меѓу *има-перфектот* и другиите резултативни времиња

Во современиот македонски јазик во употреба се три конструкции со повеќе изразена резултативност: *л*-перфектот, *има*-перфектот и таканаречениот трет перфект (*сум*+ н/т партицип, на пр. *Тој е дојден.*), меѓутоа, нивната дистрибуција не е подеднаква. Вторите две конструкции, како контактни иновации се многу пообични во западните дијалекти. И покрај преклопувањата, дури и во стандардниот јазик секоја од трите конструкции е доминантна во определен контекст. Linsteadt (2000: 379–380) ги објаснува разликите меѓу овие конструкции како различни степени на граматикализација на резултативниот континуум. Најрезултативен е третиот перфект „којшто е на пат да стане перфект“, а најмалку резултативен е *л*-перфектот. *Има*-перфектот е помалку резултативен од третиот перфект, а повеќе од *л*-перфектот, со тоа што има повеќе значења што се движат од повеќе до помалку резултативни. Покрај овие три глаголски форми како централни показатели на резултативност, може да се употреби и аористот за резултативни ситуации.

Релацијата меѓу *има*-перфектот и другите конкурентни резултативни конструкции беше цел на испитување на вториот прашалник што го спроведовме (Митковска и Бужаровска (во печат)). Целта беше да се испита дистрибуцијата на *има*-перфектот и другите конкурентни конструкции во помалку или повеќе резултативни ситуации во формални контексти. Резултатите од статистичката анализа се покажани на графиконот 1. Тие покажуваат дека:

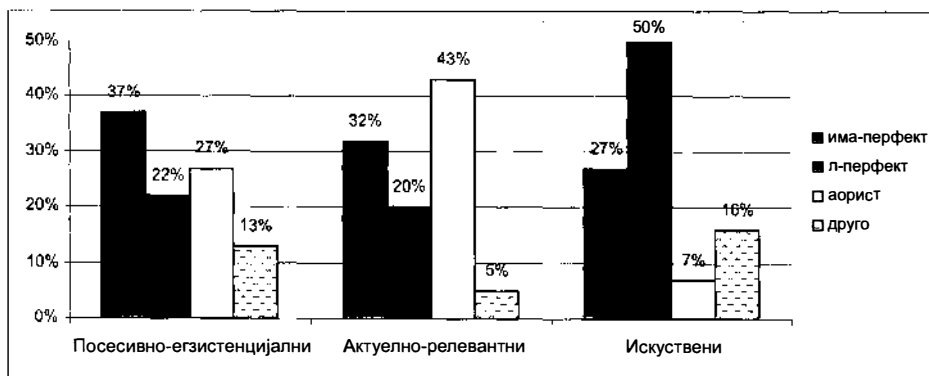
а. во посесивно-егзистенцијални ситуации *има*-перфектот беше употребен во 37% од ситуациите, што е повеќе од другите две времиња;

б. аористот доминираше над *има*-перфектот и *л*-перфектот во актуелно релевантните ситуации, каде што беше избран во 43% од ситуациите;

в. во искусствените ситуации преовладуваше *л*-перфектот далеку над другите – беше избран во 50% од случаите.

Ваквите резултати се очекувани. Иако високиот процент на *има*-перфектот во искусвена функција (27%) беше спротивен на очекувањата засновани врз резултатите од анализираниот корпус (што беше спомнат погоре), тој ги потврдува резултатите од претходниот

прашалник (види 3.4.3. погоре). Оваа функција обично се изразува со *л*-перфект (главно со несвршени глаголи), но во прашалникот новиот конкурент, *има*-перфект од несвршени глаголи, беше избран почесто од страна на помладите говорители. Според тоа може да се претпостави дека проширувањето на употребата на *има*-перфектот се должи на навлегувањето на *има*-перфектот во искусвената функција, домен којшто традиционално се покривал со *л*-перфектот. Бидејќи вториот сè повеќе се чувствува недоволно експресивен поради другите функции во кои се проширува, тој веројатно се заменува сè почесто со *има*-перфект, што од своја страна доведува до вклучување на голем број несвршени глаголи во оваа форма.



Графикон 1. Распределба на глаголските форми по ситуации

3.6. Безличен *има*-перфект

Има-перфектот во безлични конструкции во македонскиот јазик (пример 30) е забележан од повеќе автори: Усикова (1983: 34), Велковска (1998: 50)⁸, Elliott (2001: 32), но тој не бил подетално анализиран. Elliott забележува дека тие значително се разликуваат од посесивните типови на *има*-перфектот и тврди дека глаголот *има* во таквите конструкции може да биде или помошен глагол (во перфектна конструкција) или главен глагол (во егзистенцијална конструкција) – неговата форма сугерира интерпретација на помошен глагол, но функцијата му е егзистенцијална.⁹

⁸ Примерите на Велковска (1998: 50) се со минат *има*-перфект: *На ѕидовите имаше обесено некакви слики.*

⁹ Синтаксички егзистенцијалното *има* е едноаргументен предикат, со тоа што првиот аргумент е нула (Тополињска 1983: 26). Меѓутоа, семантички секогаш

- (30) На секое коше на центарот на Скопје има видеокамери кои го регистрираат секое движење на граѓаните во текот на денот. Вакви камери *има йосѝавено* на покривот од зградата на МЕПСО, на Т-мобиле, ...

(www.dzlp.mk/index.cfm?)

Ние сметаме дека овие конструкции претставуваат еден тип на *има*-перфект којшто се развил од егзистенцијалното значење на глаголот *има* и оваа конструкција имала паралелен развој со посесивниот перфект. Нејзината изворна конструкција е синтаксичката структура:

- (31) [(локација) + *има* + [н/т партицип + ИС]]

(*На масаѝа има скршени чаши.*)

Придавскиот партицип се реинтерпретирал во глаголско дејство, а именката во негово дополнително. Меѓутоа, бидејќи не постои аргумент во позиција на субјект на главниот глагол *има*, којшто би се интерпретирал како агенс на дејството, тој добива воопштено толкување (некој, кој било, луѓето воопшто) или се импликува од контекстот. На тој начин добиваме пасивна конструкција што служи за дефокусирање на првиот протагонист во настанот. Безличниот перфект означува дека нешто постои во определена локација како резултат на некое минато дејство чијшто агенс не е важен или не е познат. Поради тоа во овие безагенсни конструкции предикатот е на врвот на комуникативната хиерархија, додека референтот на именското дополнително има секундарна улога.

Како што забележува Elliott (2001: 32), некои од овие конструкции имаат посилено изразено егзистенцијално значење, кога се поблиску до резултативните конструкции (статален перфект), како во примерите (32) и (33). Други се поблиску до акциониот перфект (според дефиницијата на Maslov 1988), како што се примерите (34) и (35), каде што и претставата за локација е исто така ослабната. Оваа функција е слична на АР-перфектот од посесивен тип.

- (32) А зошто те *нема тука реѝисѝрирано*, не знам. (значење: Зошто не си тука регистриран/запишан?) (во разговор)

има импликација на некоја локација во однос на која може вистински да се утврди суштествувањето на вториот аргумент (ibid.: 32).

(33) А заинтересирајте се дали за овој музеј *има објавено* тендер, регуларна авторизирана содржинска концепција и дали воопшто има автори на истата? (Утрински весник, 16.07. 07)

(34) Дотолку повеќе што досега *има йоминатио* само 20 дена од почетокот ... (Утрински весник, 21.06. 07)

Како и во други пасивни конструкции, дефокусираниот агенс може да се додаде со предлогот *од* или синтагмата *од сѝрана на*, како во примерите (35) и (36), иако тоа не е вообичаено.

(35) Од негова страна *нема йријавено* дека некој му се заканувал. (ТВ вести)

(36) Ова не е прв случај да се палат стрништата без претходно нивите да бидат заорани. Од пожарот *има ошѝейѝено* и неколку дрвени прагови на пругата – вели Стојанче. (Дневник, 11.07.07)

Покрај тоа овој тип на пасив е можен и од непреодни глаголи (Тука *има йораснаѝо мноѝу йрева*. *Има дојдено мноѝу луѓе*.). Во примерот (37) глаголот е непреоден, а во (38) рефлексивен (рефлексивната партикула редовно се испушта).

(37) Од црниот мршојадец и брадестиот мршојадец *има осѝанатио* уште само по еден примерок, додека популацијата на белоглавиот мршојадец изнесува педесетина пара – рече Петковски. (Дневник, 13.03. 07)

(38) Таму кај чешмата *има* еден куп *насобрано* мравки. (во разговор)

Се чини дека безличниот *има*-перфект, иако е поврзан со посесивниот, има сосема различна функција од него, којашто е меѓу номиналните резултативи и егзистенцијалните конструкции. Тој се јавува во повеќе поттипови коишто треба да се опишат за да може да се дефинира нивното место во системот на посесивниот перфект, како во дијалектите така и во стандардниот јазик.

ЛИТЕРАТУРА

- Велковска, Снежана (1998). *Изразување на резултативността во македонскиот јазик*, Скопје: Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“.
- Велковска, Снежана (1983). *Глаголските конструкции од типот сум дојден и имам дојдено во текстовите на Марко К. Цейенков* (магистерски труд) Скопје: Универзитет „Св. Кирил и Методиј“.
- Гајдова, Убавка (2002). *Темпоралната карактеристика на финитните глаголски конструкции во југоисточните македонски говори*. Скопје: Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“.
- Голомб, Збигнев (1983). Конструкции со *има* и глаголска придавка во македонскиот и во влашкиот јазик. *II Научна дискусија*, Семинар за македонски јазик. Скопје: Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, 1–13.
- Конески, Блаже, (1987). *Грамматика на македонскиот литературен јазик*. Скопје: Култура.
- Конески, Блаже (1986). *Историја на македонскиот литературен јазик*. Скопје: Култура.
- Марковиќ, Марјан (2007). *Ароманскиот и македонскиот говор од Охридско-сирскиот регион (во балкански контекст)*. Скопје: Македонска академија на науките и уметностите.
- Митковска, Лилјана и Елени Бужаровска (во печат) „За употребата на *има*-перфектот во македонскиот стандарден јазик во релација со конкурентните глаголски форми“.
- Паноска, Ружа (1983). „Глаголските конструкции со „има“ /нама/ во македонската уметничка литература“. *II Научна дискусија*, Семинар за македонски јазик. Скопје: Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, 78–85.
- Тополинска, Зузана (1995). *Македонските дијалекти во Егејска Македонија*, книга прва *Синтакса*, дел I, Скопје: Македонска академија на науките и уметностите.
- Тополинска, Зузана (1983). „За двојното потекло на конструкциите со *има* во македонскиот литературен јазик“. *II Научна дискусија*, Семинар за македонски јазик. Скопје: Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, 25–33.
- Усикова, Рина (1983). „Местото на формите со помошен глагол „има“ и глаголската придавка во среден род -но/-то во македонскиот глаголски систем“. *II Научна дискусија*, Семинар за македонски јазик. Скопје: Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, 34–43.
- Bužarovska, Eleni & Liljana Mitkovska (2010) „The Grammaticalization of the *habere*-Perfect in Standard Macedonian“. *Bo: Balkanistika* Vol. 23, 43–66.

- Bybee, Joan, Revere Perkins & William Pagliuca (1994). *The Evolution of Grammar: Tense, Aspect and Modality in the Languages of the World*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Dahl, Östen and Hedin, Eva (2000). Current relevance and event reference, in: Dahl, Ö. (ed.), *Tense and aspect in the languages of Europe*. Berlin: Mouton de Gruyter, 385–401.
- Friedman, Victor A. (1977). *The Grammatical Categories of the Macedonian Indicative*. Columbus: Slavica.
- Graves, Nina (2000) Macedonian – a language with three perfects? Dahl, Ö. (ed.), *Tense and aspect in the languages of Europe*. Berlin: Mouton de Gruyter, 479–494.
- Elliott, Elisabeth M. (2001). *The Sum ('Be') and Imam ('Have') Resultative Constructions in Macedonian and Bulgarian within a Typology of Resultative Constructions in Slavic*, Ph.D. University of Toronto.
- Heine, Bernd & Tania Kuteva (2006). *The Changing Languages of Europe*, Oxford: Oxford University Press.
- Lindstedt, Jouko (2000). The perfect – aspectual, temporal and evidential, Dahl, Ö. (ed.), *Tense and aspect in the languages of Europe*. Berlin: Mouton de Gruyter, 366–383.
- Lunt, Horace (1952). *A Grammar of the Macedonian Language*. Skopje: Macedonian State Press.
- Maslov, Jurij S. (1988). Resultative, perfect, and aspect, in: Nedjalkov, V. (ed), *The Typology of Resultative Constructions*. Amsterdam: John Benjamins, 63–85.
- Mitkovska, Liljana and Eleni Bužarovska (2008). "On the use of *habere*-perfect in journalistic and administrative style" *STUF* Vol. 61, Issue 2, 128–138.
- Nomachi, Motoki (2006). Nekoliko napomena o tzv. Posesivnom perfektu u srpskom jeziku, *Naš jezik*, XXXVII/1-4, Beograd: Institut za srpski jezik SANU, 43–51.
- Schwenter, Scott A. (1994). "Hot news" and the grammaticalization of perfects. *Linguistics* 32, 995–1028.

Liljana MITKOVSKA,
Eleni BUŽAROVSKA

ON *IMA*-PERFECT IN STANDARD MACEDONIAN

(S u m m a r y)

This paper investigates the Macedonian *habere*-perfect (*ima*-perfect) constructions from several aspects. After an overview of the existing scholarship regarding this construction, its status at the dialectal level and the tendencies in the standard language, the paper focuses on the explanation of the rise and development of *ima*-

perfect in all stages of its grammaticalization from a possessive nominal construction to a verbal tense. The authors examine the morphosyntactic and semantic features of each stage and determine the central type of *ima*-perfect from which it is spreading to the standard. They also analyze all the functional types of *ima*-perfect and establish its relation to other resultative tenses, especially *esse*-perfect.

Танас ВРАЖИНОВСКИ

МАКЕДОНСКИТЕ ФОЛКЛОРИСТИЧКИ ПОСТИГНУВАЊА НА ПРОФЕСОРОТ КШИШТОФ ВРОЦЛАВСКИ

Полската фолклористичка и етнолошка наука уште од првата половина на минатиот век покажувала значаен интерес во проучувањето на македонскиот фолклор и етнографија. Еден од првите полски научници кои покажале посебен интерес кон проучувањето на македонската народна култура бил Јозеф Обрембски кој во годините 1932–33 вршел теренски истражувања во Македонија, во областа Порече. Неговата богата македонска оставина беше објавена на македонски јазик со задоцнување од околу половина век, и тоа во годините 2002–2003.

Десетина години подоцна познатиот полски лингвист Мјечислав Малецки, вршејќи дијалектолошки истражувања во Егејска Македонија, своето внимание го насочил и кон собирање на фолклорни материјали: приказни и песни од околината на Солун. Еден од најзначајните словенски етнологи, К. Мошињски во своето монументално дело „Народната култура на Словените“ честопати се служел со македонски етнографски материјал во контекстот на проучувањата на словенската народна култура.

По Втората светска војна се зголемува интересот на полската фолклористика и етнологија кон проучувањето на македонската народна култура. Едно од најзначајните имиња е името на професорот Кшиштоф Вроцлавски, кој се наметна како еден од најсериозните и најзначајните истражувачи на македонскиот фолклор, и тоа не само во Полска туку и во европски рамки. Имено, најважниот дел од своето научно творештво Вроцлавски го посветува на проучувањето на македонскиот фолклор, македонската литература и на другите научни дисциплини. Со право може да се

зборува дека тој е вистински и сестран македонист. Вера Антиќ разговорот со проф. Вроцлавски ќе го објави во книгата *Време и ѝаѝ*, ќе забележи: *Јас мислам дека ако од мојата библиографија се оѝсиранат македонистичките студиѝ, ќе оѝстане голема ѝразнина* (Антиќ, 1996: 48–49). Таквата празнина, секако, би ја почувствувала и македонската фолклористика, бидејќи неговиот македонски фолклористички опус е богат и опфаќа повеќе области и жанрови од нашиот фолклор.

Прелистувајќи ја македонската фолклористичка библиографија на проф. К. Вроцлавски ќе забележиме дека таа е опширна и зафаќа повеќе жанрови, но преовладува проучувањето на народната проза. Во нашиот прилог, пред сѐ, ќе се задржиме на неговите трудови посветени на проучувањето на македонската народна култура и нејзината афирмација во Полска и пошироко. Раководејќи се од фактот дека неговата фолклористичка библиографија е доста богата, тешко би било во еден ваков прилог да ги прикажеме и анализираме сите негови достигнувања во истражувањето на нашиот фолклор. Ќе ги издвоиме најважните негови проучувања, се разбира, според нашето мислење.

Но, пред тоа си го поставуваме прашањето: На што се должи интересот на проф. К. Вроцлавски кон проучувањето на македонскиот фолклор? Можеме да издвоиме две главни причини. Прв важен момент е неговиот престој во Македонија (во 1966–1968 година) како лектор по полски јазик на Универзитетот „Св. Кирил Методиј“ во Скопје, по препорака на познатите слависти професорите Магнушевски и Зузана Тополињска. Во цитираната книга на В. Антиќ во врска со тоа, тој ќе каже: *Јас дојдов ѝука со две намери, ѝрво да ѝи вршам моѝте дидактички обврски, да им ја ѝприближам на македонските студенти полската култура. Втората намера ми беше да ѝо запознам македонскиот фолклор, ѝоѝточно народната ѝоезија и ѝошироко* (Антиќ, 1996: 42). Во запознавањето со македонскиот јазик, литература, фолклор и воопшто македонската култура, секако, биле заслужни неговите контакти со повеќе македонски научници, меѓу кои со фолклористи и потоа со писатели, како, на пример, професорите Блаже Конески, Харалампие Поленаковиќ, Божидар Видоески, Кирил Пенушлиски, Милан Ѓурчинов, Блаже Ристовски, Томе Саздов, писателот Живко Чинго и др.

Според горенаведеното негово искажување, втора важна причина е намерата да се посвети на проучување на македонскиот фолклор. Тој планирал својот престој во Македонија да го искористи, меѓу другото, и за подготовка на монографски труд посветен на талентиран раскажувач на приказни. Во врска со тоа ќе каже: *Имав намера да напишам една монографија за еден македонски раскажувач* (на истото место: 42). Но, за таа цел требаше да го научи македонскиот јазик, македонската литература, култура и историја, притоа вложувајќи максимални напори кои постепено успешно ги совладуваше. Вроцлавски ќе признае: *Јас сакав да го истражувам македонскиот фолклор. Затоа морав прво да го совладам добро македонскиот јазик. Морав да констатирам со луѓето во селата. Се интересирав за македонската наука. Се интересирав за јазикот, литературата, фолклорот, историјата. Јас се вклучував широко во културниот живот* (на истото место). Но, своето специјалистичко внимание го насочил кон проучувањето на македонскиот фолклор. Како важен и пресуден момент беше неговото откривање и истражување на еден од мошне талентираниот раскажувач на приказни Димо Стенкоски од Охридското село Пештани. Проф. Вроцлавски се сеќава: *Со Живко (Чинго, Т. В.) отидовме и во селото Пештани. Тогаш го запознав раскажувачот Димитар Стенкоски. Живко снимил од него единаесетина приказни. Јас почувствувал дека е многу надарен раскажувач. Се договорив со тој човек повторно да се видиме. Навраќав повеќе пати во ова село. За време од три години снимил многу творби од него. Се пријателствувал со семејството Стенкоски. Го запознав животој на тоа македонско село* (на истото место: 46).

Запознавањето со селскиот живот е еден од многуте важни моменти во проучувањето на репертоарот на народниот раскажувач. Имено, овие емпириски истражувања, покрај интересот кон забележување на приказните на Димо Стенкоски и нивното проучување, тој ги насочил и кон регистрирање на репертоарот и на други раскажувачи од неговото село за да има една целосна слика за животот на народната традиција, посебно за народното раскажување во Пештани, односно како традицијата на раскажување влијаела врз оформувањето на Димо Стенкоски како еден од најдобрите раскажувачи во околината, односно кои од нив имале важно влијание врз создавањето на неговиот репертоар.

Собирањето и проучувањето на репертоарот на приказните на Димо Стенкоски, може да се претпостави дека имаше важно значење за понатамошниот развој на проф. К. Вроцлавски, воопшто како фолклорист и како истражувач на македонскиот фолклор. Благодарение на овие истражувања веројатно се родила и идејата за пишување докторска дисертација. По првиот контакт започна нивната редовна комуникација. Краен резултат на оваа соработка е забележувањето на целиот репертоар на пештанскиот народен раскажувач.

По враќањето во Полска проф. К. Вроцлавски, како своја докторска дисертација ја предложи тамата: *Македонскиот народен приказ од селото Пешиани (Охридско)*. Дисертацијата беше успешно одбранета. Веројатно таа е и првата дисертација од странски научник со македонска фолклористичка тематика. Во 1979 година во Македонија беше објавена монографијата под насловот: *Македонскиот народен раскажувач Димо Стенкоски – I, Фолклористичка монографија*. Во врска со објавувањето на овој монографски труд, Блаже Ристовски ќе забележи дека тој застапува на почесно место во развојот на македонската наука (Ристовски, 1979: 5). Тој се покажа и како еден од ретките и значајни истражувачи и носители на фолклорот во европски рамки. Монографскиот труд е работен според најновите фолклористички методолошки принципи, тоа значи го применува методот на монографското опишување на народните раскажувачи, кој го смета за наполно современ, бидејќи тој ни го олеснува одговорот на прашањата што се поставени актуелни во фолклористиката: тој ја освежува улогата на еднката во колективниот процес на трансмисијата и создавањето на усната традиција, создава можност за усогласено поврзување на социолошкиот и филолошкиот аспект во истражувањата на усното творештво (Вроцлавски 1976: 18). Таков труд може да се изработи само во области каде што народната проза е наполно жива појава. Во времето кога К. Вроцлавски престојувал во Македонија усната традиција го живеела својот полн живот. За жал, во денешно време ситуацијата е многу променета и сè поретко можат да се најдат талентирани раскажувачи на приказни со богат репертоар.

Монографскиот труд *Македонскиот народен раскажувач Димо Стенкоски – I, Фолклористичка монографија* не случајно со задоволство беше прифатен од нашата наука, привлекувајќи го

вниманието на македонската фолклористичка јавност, а и на истражувачи од повеќе земји. Во врска со ова В. Антиќ ќе забележи: *Во случајов прави посебно задоволство, што како автор на оваа монографија се јавува научник од полско потекло, кој успеал да ги офаќа и најсуштинските финеси на македонскиот фолклор, на македонското народно живеење, на македонскиот човек, што најевидентно ќе се покаже преку целосното претставување и суштинско сфаќање на самиот раскажувач – Димо Стенкоски* (Антиќ 1980: 97). Според тоа, книгата на полскиот научник претставува пионерски труд во областа на истражувањето на нашата раскажувачка народна традиција.

Авторот навлегува во повеќе области од животот на приказните раскажани од Д. Стенкоски, притоа задржувајќи се на раскажувачкиот лик на овој народен творец и неговото место во социјалната средина во селото Пештани, правејќи анализа и конфронтација со други раскажувачи од неговото село, меѓу другото, и со синот Јордан, кој се покажа како наследник на татковиот репертоар и надарен раскажувач. На работната маса на проф. К. Вроцлавски и на Т. Вражиновски се наоѓа, речиси, довршен монографски труд посветен на Јордан Стенкоски, односно на пренесувањето на репертоарот на раскажување приказни од едно поколение на друго во кругот на едно семејство.

Вториот том под наслов: *Македонскиот народен раскажувач Димо Стенкоски, II, Текстови*, беше објавен во 1984 година. Во овој том е претставен репертоарот на приказни на Димо Стенкоски, како и приказни на познати раскажувачи од селото Пештани. Изборот на приказните, преданијата и анегдотите претставува досега најкомплетно печатено претставување на македонскиот прозен фолклор од еден интерпретатор и од една локална средина, воопшто. Важни се и неговите коментари на приказните и нивната споредба со соодветни меѓународни типови. Овој зборник е еден од првите зборници отпечатени во Р. Македонија и содржи дотогаш необјавени и оригинални творби, кои ја отсликуваат современата состојба на македонската народна проза. Овие публикации, се први изданија посветени на талентиран македонски народен раскажувач објавени во Македонија. Истовремено, тие дадоа поттик и македонските фолклористи да се зафатат со проучување на носителите на нашиот фолклор. Тие станале неодминлива литература во истражувањето на македонската народна приказна.

Репертоарот на приказните на Димо Стенкоски одигра важна улога и во следните истражувања на проф. К. Вроцлавски, кој го користи при проучувањето на повеќе теми поврзани со приказните. Во таа смисла, тој е автор на статијата *W poszukiwaniu modelu przypowieści jako odmiany funkcjonującej w literaturze ustnej* во која како излезна ситуација ја зеде приказната на Д. Стенкоски, чија основа е пророштвото, кое се однесува на паѓањето на Турската Империја и политичките настани и последици кои следуваат по овој факт. Според авторот, македонската приказна е добар пример за функционирање на апокалиптичко-пророчките преданија како посебна варијанта на фолклорот кој го придружува човекот од минатото сè до современата усна традиција (Wrocławski 1978: 168).

Важен момент од научната биографија на проф. К. Вроцлавски зазема неговото учество во проектот Полско-македонска научна соработка, организиран и спроведен во годините 1980–1981 од Институтот за фолклор од Скопје и Институтот по етнологија и културна антропологија на Варшавскиот универзитет. Тој во овој проект го претставуваше Институтот за словенска филологија на истоимениот универзитет. Неговото учество во овој проект беше многу важно, прво, поради познавањето на македонскиот јазик и, второ, поради доброто познавање на полскиот и на македонскиот фолклор. К. Вроцлавски во овој проект заедно со Т. Вражиновски беа ангажирани во проучувањето на митските преданија во полското село Пјентки Грензки во Полска и Јабланица во Македонија. Во таа смисла, беа спроведени повеќекратни теренски истражувања во двете села и како резултат на тоа во 1992 година произлезе компаративната студија *Споредбена монографија на македонското село Јабланица и полското село Пјентки-Грензки*. Пред оваа студија беше отпечатена нивната заедничка статија под наслов *Овој и оној свет во некои современи македонски и полски народни преданија*. Во неа се поставени основите на подоцнежната анализа на македонските и полските митски преданија кои послужиле за изработката на монографскиот труд. Авторите се ограничија само на општата констатација дека македонските преданија во споредба со полските се пообемни и нивната форма е поразнообразна и се градени врз неколку мотиви, а полските се еднотивски и како резултат на тоа фабулата на македонските преданија е поразвиена од полските. Поради пораз-

виената и подобро зачуваната традиција на усното раскажување, македонските преданија имаат уметнички квалитети, кои најчесто ги немаат полските, но сепак, без оглед на тоа, полските преданија го задржуваат основното значење што овозможува интерпретација на споредбените соопредувања (Вражиновски, Вроцлавски, 1986: 35).

Оваа монографска студија е прв труд посветен на компаративното проучување на полскиот и македонскиот фолклор и етнологија, поточно на митските преданија. Според тоа, во изработката на студијата беше применета монографската и компаративната метода, кои се покажаа како многу делотворни. Тоа беше уште една можност проф. К. Вроцлавски поподробно да навлезе во деталите на македонскиот фолклор. Тука мораме да истакнеме дека со ова проучување тој навлезе и во областа на етнологите истражувања, кои во дотогашните негови проучувања, речиси, не беа застапени. Така што и овој пат со новото македонско искуство подлабоко навлезе и во македонските етнологски проучувања. Тој ќе забележи: [...] јас лично можам да кажам за себе дека учеството во заедничкото истражување покрај етнологи од разни специјализации и од двете земји ми донесе голема и трајна научна корист (Вроцлавски, 2002: 144). Во процесот на теренските истражувања присутна беше можноста за поблиско запознавање со методолошкиот пристап на етнологите и на фолклористите, учествувајќи во размената на мислења и дискусии: За нас се открија такви полиња на истражувања во кои се соопштаа интересите на истражувачите од другата област. Јас се уверив во неопходноста од тесната соработка и во ефикасноста на таквата соработка (на истото место, 144–145).

Во 2002 година е објавено полското издание на оваа наша публикација, во нова редакција и со учество на А. Задрожињска, под наслов: *Ludowe obrzędy i podania, Etnograficzne i folklorystyczne studia porównawcze wsi polskiej i macedońskie* (Народни обреди и преданија, Етнографски фолклористички споредбени студии на полско и македонско село). И со ова издание К. Вроцлавски се потврди како еден од најзначајните полски научници, посветен на проучувањето на македонскиот фолклор. Ова издание, како и некои други негови студии со македонска фолклористичка тематика, покажаа дека од првостепено значење во проучувањето на народната култура е соработката меѓу фолклористите и етнологи-

зите, но, се разбира, и специјалисти од други научни дисциплини, на пример, социолози, историчари и сл.

На проблематиката на верските преданија, тој се навраќа и во подоцнежните негови истражувања. Во прилогот *Од истражувањата на современиот верски народен расказ*, задржувајќи се на полските верски преданија од истражуваното во селото Пиентки Грензки, укажува на потребата од компаративни полско-македонски проучувања, бидејќи: *Porównanie materiału polskiego i macedońskiego zbliżyć może do zidentyfikowania archaicznych cech światopoglądowych, wspólnych dla obu środowisk z różnych peryferii Słowiańszczyzny* (Wrocławski 1989: 150). Овој текст е проширен и објавен под наслов *Ten i tamten świat w opowieściach wierzeniowych* и има споредбен карактер, бидејќи обработува полски, бугарски и македонски типови на верски преданија.

Во библиографијата на проф. Кшиштоф Вроцлавски важно место заземаат и неколкуте зборници со македонска народна проза. Некои од нив содржат само македонска народна проза, а некои се составени со народната проза на народите од поранешните југословенски републики. Во првиот случај ќе го нагласиме зборникот *Samowitły i pasterze. Bajki z Socjalistycznej Republiki Macedonii* (1981). Тој тука се јавува како коавтор на изборот, предговорот, преводот и автор на коментарите. Неговите коментари се од посебно значење, бидејќи приказните се подредени според меѓународната класификација на приказните на АТ и содржат основни податоци кои се однесуваат на поодделните приказни. До тој период биле ретки изданијата со приказни и во Македонија да бидат подредени според наведената класификација. Овој зборник е прво издание посветено на македонската народна проза и воопшто со македонска тематика објавено во Полска, а и пошироко во светски рамки. Објавените приказни се оригинални, не биле објавени и ја прикажуваат современата состојба на приказните во нашата земја. Предговорот е многу значаен за полскиот читател, бидејќи тој, покрај прегледот на народната проза, ќе најде податоци за нашата историја, култура и сл.

Македонските народни приказни влегуваат и во зборниците *O Bogu, jego sługach i diabelskich sztuczkach. Setnik legend Południowej Słowiańszczyzny* и во *Bajki z Jugosławii* (1985). Во овој зборник најзастапени се македонските легенди, кои, главно, се црпи од изда-

нијата на Марко Цепенков. Кон овој наш собирач, проф. К. Вроцлавски има посебен однос и почит и го споредува со познатиот полски собирач Оскар Колберг. На тој начин македонскиот собирач е издигнат на нивото на еден од најважните собирачи на словенскиот фолклор. Тој го истакнува творечкиот однос на М. Цепенков кон своите приказни, така како што тоа го правеле и некои други познати собирачи во минатото, на пример, Вук Караџиќ, со што на прозните творби им давале сопствена јазична форма, па ќе забележи: *Tak postępował najwybitniejszy zbieracz południowoślawiańskiego folkloru Vuk Karadžić, podobnie też traktował swą misję folklorystyczną macedoński Kolberg, Marko Kosta Cepenkow, wobec tekstów którego autor niniejszego wyboru okazał wyjątkową słabość czerpiąc z nich obficie* (Wrocławski, 1985:13).

Да спомнеме дека проф. К. Вроцлавски е и автор на класификацијата на легендите собрани од М. Цепенков. Покрај легендите собрани од Цепенков, тука се застапени и легенди раскажани од Димо Стенкоски и легенди забележани од Кузман Шапкарев и Кирил Пенушлиски. И овој зборник придонесува за популаризацијата на македонското народно творештво во неговата земја. Според тоа, тој се јавува како еден од најревносниите популаризатори на македонското народно творештво во Полска. Исто така тој е автор и на класификацијата на приказните собрани од М. Цепенков и споредени со соодветните меѓународни типови на приказни (Вроцлавски, 1989: 299–305). Со овој негов труд приказните на М. Цепенков го добиле вистинското место во светските проучувања на приказните. Треба да ја спомнеме и статијата посветена на собирачката дејност на Марко К. Цепенков, *За легендиите собрани од Марко Цепенков*, во која авторот предложи комплексна класификација на легендите собрани од овој наш истакнат собирач на народното творештво (Вроцлавски, 1981: 47).

Полскиот научник во статијата *Z pogranicza ludowej pieśni i bajki* се задржа на мешањето на жанровите во фолклорот, имено меѓу песните и приказните. Како пример во својата анализа се задржа на начинот на кој М. Цепенков ги собирал приказните и песните. Во оваа статија авторот користи и приказни од репертоарот на Д. Стенкоски и од други раскажувачи од неговото село. Според него, песните и приказните црпат од себе животворни сокови, збогатувајќи го разнообразниот свет на народната литература (Wrocławski, 1973: 251). Врз основа на репертоарот на пештан-

ските раскажувачи К. Броцлавски ги следи современите појави во македонската народна проза. Во прилогот *За некои појави на современата македонска народна проза*, се задржува на приказните кои даваат прекрасна можност да се проникне во суштината на процесот на „фолклоризацијата“ (Броцлавски, 1979: 16).

Македонските народни приказни се застапени и во зборникот *Bajki z Jugosławii. Rządca losu* (1991). Покрај српски народни приказни се среќаваат приказни и од репертоарот на Димо Стенкоски. Човековата судбина во словенските приказни стана предмет на проучување во неколку негови статии.

Компаративниот карактер во истражувањата на К. Броцлавски се среќава и во повеќе негови трудови. Тие имаат македонско-словенски карактер, македонско-балкански и македонско-полски. Во случајов ќе ја спомнеме мошне важната и научно аргументираната статија *Macedońskie i polskie kamienie kultowe*, во која авторот македонските и полските верувања и преданија за камења ги анализира со еден современ методолошки приод, потврдувајќи ги разликите и сличностите, а во многу случаи и идентичноста на нивната семиотска улога. Тој ќе нагласи: *Odmienność polega na różnym stopniu związku kamienia z kontekstem kulturowym – w polskiej kulturze daleko bardziej fragmentarycznym a zarazem daleko bardziej schrystianizowanym; natomiast w kulturze macedońskiej kontekst ten jest doskonale zachowany w całym systemie zachowań obrzędowych cyklu dorocznego. Może on stanowić bogatą podstawę do interpretacji znaczeń i symboli wspólnych dla obu kultur, trudniejszych do odczytywania w uboższym materiale polskim (także w dostępnym poza opisywaną dokumntacją* (Wrocławski 1999: 401).

Покрај македонскиот фолклор, К. Броцлавски добро ја познава и македонската уметничка литература. Оттука и некои статии во кои го обработува влијанието на фолклорот врз драмата. Тука ќе ја одбележиме статијата *Фолклористички белешки кон драмата „Парије се оидејувачка“*, објавена во два дела. Во првиот дел авторот се задржа на фолклористичките асоцијации што ги предизвикува насловот на драмата на Ристо Крле, кој, всушност, претставува пословична фраза – афоризам кој функционира во современиот македонски јазик (Броцлавски, 1974: 87–92). Во вториот дел тој оваа тема ја разгледува пошироко и врши систематизација на некои варијанти на темата и на тој начин

го одредува местото и потеклото на фабулата, која му послужила како извор на драмата на Ристо Крле. Оваа фабула ја разгледува во едни пошироки релации, барајќи врски со идентични фабули во полската литература и фолклор, а и на Балканот (Вроцлавски, 1976: 25–35).

Проф. К. Вроцлавски своите трудови ги објавува на полски и на македонски јазик, односно во полски и македонски публикации. Тој е еден од поредовните автори кого го среќаваме во реномираното фолклористичко списание „Македонски фолклор“ и во ред други публикации и зборници од научни конференции и конгреси во Полска и Македонија, а и во други земји.

Трудовите на полскиот научник ги карактеризира солидна изработка. Тој во нив ги користи најновите современи сознанија и методолошки пристапи во областа на проучувањето на македонскиот фолклор. Тоа го прави со големо умевање и убедливо познавање на проблематиката и литературата во однос на дадената тема. Тој е конкретен и јасен во своите размислувања и заклучоци.

Во развојот на македонската фолклористика, К. Вроцлавски зазема видно и почесно место, учествувајќи во создавањето на историјата на македонската фолклористика, во период од четириесетина години. Во еден мошне важен период во развојот на македонската фолклористика кога се удираа нејзините темели, и тоа во едно не толку благопријатно време во нејзиниот развој, карактеристичен за втората половина на минатиот век. Тој во таа смисла се покажа како непоколеблив и реален научник, во однос на местото на македонскиот фолклор во словенското семејство и пошироко. Тој отвори многу истражувачки теми кои слободно можат да се наречат пионерски, и тоа не само во однос на проучувањето на македонскиот фолклор, туку и пошироко во едни словенски и европски рамки. Се јавува како неуморен популаризатор на македонскиот фолклор и афирматор на македонската фолклористика.

За своите заслуги во проучувањето на македонската национална и народна култура тој е прогласен за почесен професор на Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје*.

* Овој труд претставува македонска верзија на трудот под наслов *Macedoński dorobek folklorystyczny prof. Krzysztofa Wrocławskiego*, кој бил објавен во книгата посветена на Професорот под наслов *Bunt tradycji – tradycja buntu*, Warszawa 2008, 27–36.

ЛИТЕРАТУРА

- Вроцлавски Кшиштоф, *Дваесет години по излегувањето на сјоредбенајта полско-македонска монографија*, (Во:) Меѓународен научен собир, Самоков, 14–16 септември 2001, *70 години од истражувањата на Јозеф Обрембски во Порече, Р. Македонија*. Главен и одговорен редактор д-р Танас Вражиновски, Прилеп 2002.
- Вроцлавски Кшиштоф, *Монографииите за народните раскажувачи на приказни како современ метод при собирањето на фолклорот*, Македонски фолклор, год. IX, Скопје 1976.
- Вроцлавски Кшиштоф, *Сјоредба на приказните на Марко Цепенков со соодветните меѓународни типови на приказни*, (Во:) Марко К. Цепенков, Македонски народни приказни, 5. Приредил Кирил Пенушлиски, Скопје 1989.
- Вроцлавски Кшиштоф, *За легендите собрани од Марко К. Цепенков*. (Во:) Симпозиум посветен на животот и делото на Марко Цепенков (Прилеп 15–17 ноември 1979). Материјали. Македонска академија на науките и уметностите, Друштво за наука и уметност, Прилеп–Скопје 1981.
- Стојчевска-Антиќ Вера, Кшиштоф Вроцлавски: *Македонскиот народен раскажувач Димо Сиенкоски*, Литературен збор, год. 27/1980.
- Вера Стојчевска-Антиќ, *Време и љубов*, Скопје 1996.
- Ристовски Блаже, *Кон изданието* (Во:) Кшиштоф Вроцлавски, *Македонскиот народен раскажувач Димо Сиенкоски, I, Фолклористичка монографија*, Скопје 1979.
- Вроцлавски Кшиштоф, *Фолклористички бележки кон драмата „Париите се оштетува“ (I)*, Македонски фолклор, VII, 14, Скопје 1974; истоимениот наслов, II дел, Македонски фолклор, IX, 18, Скопје 1976.
- Wrocławski Krzysztof, *Z pogranicza ludowej pieśni i bajki (w sprawie mieszania gatunków w folklorze)*. (W:) Studia Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Warszawskiego poświęcone VII Międzynarodowemu Zjazdowi Słowistów w Warszawie, Warszawa 1973.
- Вражиновски Танас, Вроцлавски Кшиштоф, *Оној и овој свет во некои современи македонски и полски митски преданија*, Македонски фолклор, XIX, 37, Скопје 1986.
- Wrocławski Krzysztof, *W poszukiwaniu modelu przypowieści jako odmiany funkcjonującej w literaturze ustnej*. (W:) Studia wydawnictwa Rusycystyki i Słowistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1978.
- O Bogu, Jego służbach i diabelskich sztuczkach, Setnik legend Południowej Słowiańszczyzny, Wybrał, przełożył, opracował i wstępem zaopatrzył Krzysztof Wrocławski, Warszawa 1985.
- Krzysztof Wrocławski, *Z badań nad współczesną ludową opowieścią wierzeniową*, Literackie i folklorystyczne sondaże, Warszawa 1989.

Krzysztof Wrocławski, *Macedońskie i polskie kamienie kultowe. (Hasło "Kamień" w "Słowniku stereotypów i symboli ludowych" jako podstawa do słowiańskich studiów porównawczych)*, (W:) *W zwierciadle języka kultury*, Lublin 1999.

Tanas VRAZHINOVSKI

MACEDONISTYCZNY DOROBEK FOLKLORYSTYCZNY PROFESORA KRZYSZTOFA WROCŁAWSKIEGO

(Streszczenie)

Profesor Krzysztof Wrocławski jest jeden z najpoważniejszych i najbardziej zasłużonych – nie tylko na gruncie polskim, ale także europejskim – badaczy macedońskiego folkloru. On zajmuje ważne miejsce jako aktywny współtwórca historii macedońskiej folklorystyki od prawie 50 lat, kiedy to w drugiej połowie minionego wieku formowały się jej podstawy. Wrocławski podjął wiele nowych tematów badawczych, które bez wachania można nazwać pionerskimi i to nie tylko do odniesienia do badań kultury ludowej Macedonii, ale także – słowiańskiej i europejskiej. Jawi się przy tym jako nieustrudzony popularyzator macedońskiego folkloru oraz propagator macedońskiej folklorystyki.

Za zasługi w dziedzinie badań kultury ludowej i narodowej Macedonii Krzysztof Wrocławski w 2002 roku otrzymał tytuł doktora *honoris causa* Uniwersytetu św. Cyryla i Metodego w Skopju.

Милан ГЮРЧИНОВ

О СОВРЕМЕННОМ ПОНИМАНИИ ТРАКТАТА Л. Н. ТОЛСТОГО „ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО?“¹

**(По поводу 180-летия со дня рождения
великого русского и мирового писателя)**

„Что такое искусство?“ – одно из самых неоднозначных произведений великого русского писателя и мыслителя Л. Н. Толстого. С этим согласны все историки русской литературы и толстоеведы. Что же касается значения этого произведения для всего творчества Толстого, то очень немногие считают, что оно заслуживает внимания. Значение трактата чаще всего принижается или замалчивается, поскольку многие считают, что эта книга подрывает авторитет Толстого и что лучше ее игнорировать или „пропустить“. Именно такая судьба произведения „Что такое искусство“ стала причиной моего к нему интереса, стимулом изучить его и представить некоторые размышления о том, как следовало бы оценивать этот трактат в наши дни. Если опустить резкие и радикальные высказывания в нем, можно ли найти в этом произведении что-то, что актуально в наше время?

На русском языке „Что такое искусство“ впервые было опубликовано в конце 1897 – начале 1898 гг. в журнале „Вопросы философии и психологии“ с многочисленными сокращениями и поправками цензуры, которые достаточно сильно изменили первоначальный смысл. Недовольный этим, в 1898 г. в Лондоне Толстой издал оригинальный вариант на английском языке, без поправок цензуры.

¹ Пленарен реферат на Меѓународната конференција „Книжевното наследство на Л. Н. Толстој“ (13–15. XI 2008), Истанбул.

Трактат состоит из 20 глав, среди которых особое внимание привлекают предисловие и заключение. В своем труде Толстой исследует положение дел в современной ему литературе, а затем детально анализирует эстетические теории Гюйо и Тэна, Винкельмана и Баумгартена, Канта и Гегеля, Лессинга, Шиллера и Шеллинга, Шопенгауэра и Гартмана, а также многих других, чьи взгляды Толстой отвергает, считая их глубоким заблуждением. Десять последующих глав, с десятой по заключительную, Толстой анализирует произведения многих писателей русской и мировой литературы. В следующих главах он называет авторов и произведения, которые, по его мнению, не соответствуют настоящему искусству, поскольку они противоречат его эстетическим и теоретическим взглядам. Среди забракованной классики: Гомер и его „Илиада“, Данте, Шекспир, Бокаччо, вся литература западно-европейского натурализма XIX века. Наиболее сильно Толстой критикует и отрицает всю поэзию французского и европейского модернизма во главе с Бодлером, Верленом, Метерлинком, Малларме и др. Частично он принимает „Дон Кихота“ Сервантеса, некоторые произведения Мольера, Пушкина и Гоголя, в меньшей степени – „Дэвида Копперфильда“ Диккенса, „Записки мертвого дома“ Достоевского, „Отверженных“ Виктора Гюго, драму „Разбойники“ Шиллера, „Хижину дяди Тома“ Гарриет Бичер-Стоу. Эти книги Толстой принимает, поскольку в них видна божественная любовь и гуманность. „Илиада“, по мнению Толстого, представляет собой художественное произведение, но произведение с плохой моралью, поскольку оно обращается исключительно к богатому и культивируемому классу, стремящемуся к разделению, а не объединению. Мораль, религиозность и гуманность являются для Толстого основополагающими характеристиками, которыми должно обладать каждое настоящее искусство, чтобы быть искусством. Толстой остро критикует и другие виды искусства, особенно музыку и живопись, при этом мишенью он выбирает произведения таких авторов, как Вагнер, Бетховен, Васнецов и др., в которых, по его мнению, эти характеристики отсутствуют или выражены слабо.

Как же понимать подобные заявления мыслителя из Ясной Поляны, которые, мягко говоря, шокируют любого, кто под этими заявлениями видит имя гениального писателя? Правы ли все-таки те, которые считают, что трактат не стоит воспринимать серьезно и следует просто его игнорировать?

Или?

Мы считаем, что возможен и иной подход, затрагивающий не только сложный вопрос о ценности эстетическо-теоретических идей Толстого, но и вопрос о месте, которое занимает этот трактат в его творчестве в целом.

Рассматривая вопрос с этой точки зрения, прежде всего следует указать, что трактат не появился вдруг, благодаря мимолетному вдохновению его автора. Толстой работал над этой книгой целых 15 лет, многое менял, дописывал, обращаясь при этом к книгам по данной тематике на разных европейских языках. Чехову, с которым он сблизился именно в этот период, Толстой признался, что во время работы над трактатом он прочитал около 60 книг из области эстетики и что был вынужден прекратить работу над новыми литературными произведениями (роман „Воскресение“). Одним словом, Толстой придавал большое значение трактату, это подтверждается тем фактом, что именно в этот период он написал и опубликовал другие работы, где старался еще раз объяснить свое понимание сути искусства. Из этих работы самыми значительными и объемными являются предисловие к произведениям Ги де Мопассана и статья „О Шекспире и драме“. Если мы согласимся с утверждением, что „Что такое искусство“ – одно из ключевых произведений „толстовства“ в литературно-эстетическом плане, тогда нам следует указать, что и два рассказа Толстого „Люцерн“ (1857) и „Альберт“ (1858) являются своего рода трактатами об искусстве, написанными за 40 лет до его идейного и эстетического манифеста. Следовательно, неоспоримо то, что многочисленные работы второй половины 90-х годов, посвященные искусству, являются итогом, синтезом многолетнего опыта великого писателя-реалиста, т.е. теоретические идеи Толстого тесно связаны со всем его литературным творчеством. Впрочем, в дневниковых заметках этого периода Толстой неоднократно пишет, что, создавая этот трактат, он „ведет бой с самим собой“ и что „предыдущие его романы были бессознательным творчеством“ в то время, как настоящее творчество начинается только сейчас. Таким образом Толстой осуждает и отказывается от своего предыдущего литературного творчества по моральным и эстетическим причинам. В 1897 г. Толстой записывает в своем дневнике: „Моя работа над „Что такое искусство“ объяснила мне многие вещи ... если придет время и далее писать художественные произведения, они будут совсем другими. Написать их будет и легче, и сложнее“.

Здесь мы подходим к основному, ключевому вопросу нашего исследования: существуют ли четкие, непреодолимые границы между художественным и идейно-теоретическим творчеством Толстого? Должны ли мы и сегодня настаивать на том, что существуют „два Толстых“, диаметрально противоположных и непересекающихся: первый – до, а второй – после зарождения толстовства?

Мнение о том, что Л. Н. Толстой – дихотомичный писатель, взгляды которого были противоречивыми и неоднозначными, во многом сложилось благодаря статьям В. И. Ленина. В статье „Лев Толстой как зеркало русской революции“ (1908), на самом деле имеющей прагматическо-политический характер, вождь Октябрьской революции пишет о Толстом как о „великом писателе“, но одновременно и как о „смешном пророке и идеологе“, ничего не понявшем в общественной ситуации, в которой находилась Россия в его время. Такая оценка Толстого Лениным стала определяющей, стала аксиомой, на которую опиралось все дальнейшее советское литературоведение. Парадокс заключается в том, что это мнение было распространено не только в кругах русской марксистской эстетики, но и на Западе, среди западной критики. Это лучше всего показывает история о том, как в 1901г. Толстой не был награжден Нобелевской премией, хотя был номинирован на нее. Альфред Йенсен, главный рецензент Толстого при Нобелевском комитете, считал – цитируем –, что „Толстой – писатель, который в аспекте восточно-русского славянофильства проявляет презрение к европейской цивилизации в целом“, что Толстой является „реакционным анархистом“, высказывающим „в своих трактатах фантастические детские мечты“ и что вместо былых успешных романов он пишет „абсолютно морализаторские романы, наивные и догматичные“, т.е. безвредные...

О том, насколько неадекватна подобная оценка с позиции нашего времени, а также решение Нобелевского комитета игнорировать кандидатуру Толстого и дать премию французскому поэту Сюлли-Прюдому, о котором сегодня едва ли кто-то помнит, не стоит и говорить. Это не является темой нашего сегодняшнего выступления.

Для современного литературоведения намного большее значение имеют ответы на следующие вопросы: а) действительно ли на протяжении последних трех десятилетий жизни Толстого существовало два абсолютно разных направления творчества и б) каков основной (а не декларативный) смысл его эстетических взглядов, и в) содержит ли

творчество Толстого, несмотря на часто упоминаемые „противоречия“ и „анархистско-экстремистские“ взгляды, идеи и ценности, значимые и актуальные в наше время.

К ответу на первый вопрос нас может приблизить краткий анализ взаимоотношений Толстой – Чехов. Они чрезвычайно детально описываются в прекрасной книге В. Лакшина „Толстой и Чехов“ (1963 г.). Известно, что в молодости Чехов находился под сильным влиянием Толстого, чему и мы посвятили внимание в нашей книге „Молодой Чехов“ (Скопье, 2004). Позднее Чехов освободился от этого влияния. Примечательно, что они лично познакомились именно тогда, когда происходило оформление новых теоретических и литературных взглядов Толстого. Чехов в этот период заканчивал создавать свою новеллистическую поэтику и начинал писать первые главы своей выдающейся драматургии. При общении с Толстым в Ялте, где они оба лечились, Чехов, несмотря на существенные различия между ними, сохранял огромное уважение к Толстому, не поддаваясь мнению о том, что в последние годы своей жизни Толстой начал писать произведения более низкого качества. Для нашей темы очень важно его высказывание в разговоре с Б. Щетининым: „Близорукие критики указывают на раздвоение, как будто бы в его природе художник – это одно, а философ – совсем другое, что эти две личности воюют друг с другом... Какой вздор! Толстой точно также философ в художественном творчестве, как и художник в философии...“ В качестве доказательства Чехов приводит две цитаты из произведений Толстого, одну из „Войны и мира“, другую из „Крейцеровой сонаты“. Еще более характерным примером, который приводит в своей книге Б. Лакшин, является рассказ „Письмо“, написанный Чеховым в 1899 г., который остался неоконченным но так и не опубликованный им. Рассказ представляет собой диалог двух друзей Баштанова и Травникова, ожесточенно спорящих об одной книге некоторого автора, чье имя не упоминается. В полемике они используют аргументы, которые удивительно напоминают разговоры и споры Толстого и Чехова и которые дают основание заключить, что под спорной книгой Чехов имел в виду именно трактат Толстого „Что такое искусство?“! Для нас важно, что полемика двух оппонентов заканчивается ничем, они оба правы. Фактически в этом кратком рассказе речь идет о глубоких колебаниях *pro et contra* самого Чехова в отношении к крайне сложной и глубокой драмы, которая в эти годы происходила с Толстым. Во всяком случае, с точки зрения Чехова трак-

тат Толстого означал не конец художественного гения Толстого и постепенное уменьшение его творческих сил, а всего лишь новый этап в развитии этой гениальной личности. Сразу же после написания трактата, который ставится в упрек Толстому, он оканчивает большой роман „Воскресение“, затем пишет ряд исключительных художественных произведений, среди которых: „Записки сумасшедшего“, „Смерть Ивана Ильича“, „Хозяин и работник“, „Крейцера соната“, „Дьявол“, драмы „Власть тьмы“ и „Живой труп“, а также одно из самых прекрасных его произведений – повесть „Хаджи-Мурат“.

В этом небольшом шедевре Толстой снова демонстрирует свое художественное мастерство: при помощи смелой „стереоскопической процедуры“ он выражает свой идеал искусства, высокого и универсального, хотя и нерелигиозного!²

В мои намерения ни в коем случае не входит игнорирование слабых сторон эстетического трактата, и тем более признание спорных и крайне несправедливых оценок Толстым корифеев мировой и русской литературы, его отрицание художественной ценности произведений Шекспира, Данте, Бокаччо, Бодлера, Верлена, Малларме и других (мнение Толстого о европейском символизме показывает, что он не был осведомлен о процессах дезинтеграции реализма в Европе конца 19-го века, что он ничего не слышал о новых авангардных литературных идеях, и что в философском смысле Толстой оставался пленником гносеологического мышления.³ С современной точки зрения, по прошествии долгого времени хорошо видно, что теоретический дискурс Толстого в начале 21 века приобретает другие размеры. Необходимо лишь более внимательно прочитать его мысли о будущем искусства, о том, что он считает первичным и основополагающим для литературного творчества. Трудно назвать „экстремистским консерватором“ автора, который пишет: „Совершенным произведением искусства мо-

² Конечно же, прав Д. Мирский, когда говорит о том, что Толстой до конца своей жизни оставался великим художником и что даже в спорном романе „Воскресение“ есть прекрасные места, противоречащие его теориям.

³ За прошедший век искусство развивалось, поэтому некоторые из общих положений Толстого являются безусловно спорными и проблемными, например: „Чем больше внимания мы посвящаем красоте, тем больше отдаляемся от добра, поскольку добро – это вечная, высшая цель нашей жизни“. Такая оценка морального фактора в искусстве сужает до чрезвычайности его художественные и эстетические рамки.

жет быть только то, содержание которого значительно и ново, выражение абсолютно прекрасно, а отношение художника к предмету полностью душевно и поэтому истинно“. Или: „Художественное произведение хорошо или плохо в зависимости от того, что говорит художник, как говорит и насколько он вкладывает душу в то, что говорит“. Ясно, что Толстой выступает с позиции, стремящейся идентифицировать искусство с „моральным максимализмом“, который являлся путеводной звездой Толстого в те годы и который, по его мнению, должен освещать путь всех людей в настоящем и будущем. Поэтому в заключении его исследования мы найдем призывы к „братскому отношению и любви к ближнему“ и высказывания о том, что „задача христианского искусства состоит в братском соединении всех людей“, что „искусство должно устранять насилие, ... только оно в состоянии сделать это...“.

Поэтому мы не можем согласиться с теми, кто и сегодня считает, что „Что такое искусство“ является утопией, неактуальной и анахронической книгой, подрывающей авторитет великого художника. Некоторые оценки этой книги, конечно же, неточны и даже абсурдны: Толстой сам отрицал их в собственном творчестве, и тем не менее ее поттекст, ее моральная инфраструктура, по нашему мнению, живы и актуальны и в наше время. Мы согласны со следующими словами Дмитрия Мирского, очень внимательного исследователя творчества Толстого: „Толстой был человеком исключительной морали, чья жизнь имеет наиндивидуальное, общечеловеческое значение“.

Сегодня, когда мы отмечаем юбилей этого великого литературного гения, стремясь понять и истолковать его в контексте нашего времени и нашей эпохи, возможно следует вспомнить слова Л. Н. Толстого, обращенные к русским революционерам, его тогдашним идейным противникам: „Как же Вы думаете реформировать общество с unreformированными людьми?“ Почти столетие, прошедшее со дня смерти Толстого, человечество было охвачено идеей преобразить человека при помощи революций, усовершенствования коллективных институтов, изменения социальных и экзистенциальных условий жизни. К сожалению эти идеи оказались бесплодными. В течение нескольких десятилетий мы совершили огромный прогресс в области точных наук, технологий, медицины, космонавтики, электроники, информатики и других многочисленных областях науки, но очень мал прогресс в

совершенствовании человека, в духовной и моральной сфере. Еще более пораженчески звучит утверждение, что уже долгое время мы живем в эпоху, когда „личное счастье становится важнее чужого счастья“. В прошлом году в Тоскане проводилась большая международная конференция на тему „Кризисы нашего настоящего и мораль нашей эпохи. Призыв к диалогу“. В ней участвовало большое число ученых и мыслящих людей, пришедших к общему, не очень радужному заключению о том, что мы живем во время, основной характеристикой которого является моральный дефицит, моральный дефицит государств, влиятельных сил и олигархий, правящих миром. Мы вспомнили Толстого, который хотел своим огромным моральным авторитетом, чтобы человек повернулся к себе самому, оживил свою совесть и тем самым свое чувство ответственности и делал то, чему ни одна теория, партия, государство или власть не могут его научить. Послание Толстого ясно, несмотря на то, что выглядит утопическим: **только моральное самосовершенствование человека является залогом создания лучшего и более достойного мира, чем тот, в котором мы сегодня живем.**

Позвольте мне закончить свое выступление словами другого поборника справедливого мира поэта Октавио Паса, который незадолго до своей смерти сказал: „Нет, это не конец истории, предсказываемый Френсисом Фукуямой, мы находимся перед началом новой истории“.

Эта новая история, по моему мнению, не может начаться без напоминания о неocenимом значении морального наследства, которое нам оставили великие люди, чьи достижения принадлежат всему человечеству. Среди этих людей Лев Николаевич Толстой несомненно занимает одно из первых мест.

ЛИТЕРАТУРА

1. Толстой Л. Н., Собрание сочинений в двадцати двух томах, том пятнадцатый. Статьи об искусстве и литературе. Москва „Художественная литература“, 1983
2. Толстой и наше время, Академия Наук СССР, Москва, 1978, изд. „Наука“.
3. Lanne Jean-Claude, Les idées esthétiques de Léon Tolstoï. Cahiers Léon Tolstoï, 14, Tolstoï et l'art, Paris, 2003.
4. Шкловский В., „Лев Толстой“. Жизнь замечательных людей, Москва, 1967.
5. Mirsky D. S., Histoire de la littérature russe, Paris, 1969.

6. Лакшин В., „Толстой и Чехов“, Москва, 1963.
7. Катаев В. Б., „Чехов плюс...“, Москва, 2004.
8. Ѓурчинов Милан, „Младиот Чехов“, Скопје, 2005.

Марија ГОРЃИЕВА ДИМОВА

**ТЕОРИСКИ ПЕРФОРМАЦИИ ВО ФИКЦИЈАТА:
КОНСТРУКТИВИСТИЧКИТЕ РЕФЛЕКСИИ ВО РОМАНОТ
АЛЕКСАНДАР И СМРТТА НА СЛОБОДАН МИЦКОВИЌ**

Историјата е природна селекција. Мутантните верзии на минатото се борат за доминација, искрснуваат нови факти, а старите вистини се притерани до сид, со превез на очите и ја пушат својата последна цигара. Само мутациите на силните преживуваат. Слабите, безимените, поразените зад себе не оставаат речиси ништо. Историјата ги сака само оние кои господарат со неа: тоа е однос на заемно поробување.

Салман Рушди

Историографските метафикции, демонстрирајќи ги облиците на вкрстување меѓу историографијата и книжевноста, ја нагласуваат историската условеност на книжевноста, односно дискурзивната структураност на историографијата, при тоа, фокусирајќи се и врз идеолошките импликации на односот меѓу знаењето и моќта. Оттаму, голем број романи го проблематизираат прашањето на легитимитетот, обезбеден преку спрегата знаење – моќ: чија историја преживува, чија вистина е легитимирана, чија приказна е раскажана, кој ја има „улогата на завршен раскажувач“? (Бити 2000, 14).

Александар и смртта на Слободан Мицкович ја потврдува жанровската припадност кон историографската метафикција, исполнувајќи ги основните параметри на романите кои се „саморефлексивни и кои, покрај тоа, парадоксално, полагаат право на историските настани и личности“ (Хачион 1996, 19). Интериоризирајќи ја проблематизацијата на (мета)фикционалното и истори(ограф)ското, а со цел да се илустрираат облиците на нивна поврзаност, *Александар и смртта* е парадигматичен и по однос на конструктивистичките рефлексии во книжевноста, и по однос на конструктивистичките читања на романот. Гене-

рално, конструктивистичките толкувања на книжевноста се инструктивни од аспект на демонстрирање на начините на кои премисите на конструктивизмот ја обезбедуваат интерпретативната рамка каде што ќе се ситуираат односите меѓу книжевните текстови и нивните онтолошки, епистемолошки и метаисториографски импликации. Во таа насока, конструктивистичките модели на когниција и на историографија може да обезбедат соодветна теориска рамка што, првенствено, ќе послужи за анализа на епистемолошките импликации на историографската метафикција: на метафикционално рамниште романите ги актуализираат епистемолошките и идеолошките проблеми со кои се соочува секој пристап кон минатото и, следствено, секој обид да се обезбеди негов кохерентен опис. Истакнувајќи ја неможноста од продуцирање „објективен“ и конечен пристап и приказ на историските настани, романот на Мицковиќ, обезбедува и пошироки импликации по однос на онтолошкиот статус на историјата и по однос на епистемолошките проблеми на историографијата, сугерирајќи дека актуелните претстави за стварноста (мината или актуелна) не се едноставно дадени, туку дека се контекстуално изведени конструкции.

Појдовната точка во аргументирањето на конструктивистичките рефлексии и нивните метаисториографски импликации во *Александар и смртта* е понудена во една од дефинициите на историографската метафикција: „теориската самосвест за историјата и за фикцијата како човечки конструкции претставува основа за преосмислување и за преработување на формите и на содржините на минатото“ (Хачион 1996, 20). Според тоа, постапките кои учествуваат во воспоставувањето на конструктивистичките рефлексии во романескен контекст, стануваат носители и на ревизионистичките димензии на жанрот за кои говори Брајан Мекхејл (2001). Оттаму, и оправданоста на тезата дека конструирањето партикуларна верзија за одреден историски настан, т.е. историска фигура го вклучува и ре-интерпретативно-ревизионистичкото проблематизирање и дополнување на верзиите на историјата кои се понудени или, уште повеќе, наметнати како официјални. Во обратна перспектива, ревизионистичките импулси ги втемелуваат конструктивистичките рефлексии во историографските метафигури, истакнувајќи ги начините на кои тематските и структурните аспекти во еден романескен текст ги афирмираат релативната, перспективистичката и конструираната природа на знаењето.

Во романот на Мицковиќ една индикација за конструктивистичките рефлексии претставува ликот-наратор, Архидеј Потивов: тој е носителот на позицијата на учесник/посматрач кој ја обликува стварно-

ста во обрасци кои му се својствени нему. Од таа позиција, тој говори за императорот врз основа на своето искуство со него (во минатото) и врз основа на својата непосредна перцепција на актуелните погребни активности. Иако Архидеј е учесник во настаните за кои известува, сепак, начинот на кој се воспоставува врската меѓу настаните и нивната наративна репрезентација (врз што, впрочем, се фокусира романот) упатува на заклучокот којшто е сугериран и во конструктивистичките концепции за рестриктивните пристапи кон историјата: заклучокот дека дури и сведокот може да понуди единствено фрагментарен и персонален поглед, полн со предрасуди и со рестрикции. Во таа смисла, романот го свртува вниманието врз неизбежните посредувачки облици на достапност на минатото – врз наративно приопштените искуства и сеќавања, продуцирани од страна на оние кои биле вовлечени во настаните и кои ги интерпретираат од својата партикуларна гледна точка. Значи, конструктивистичките рефлексии во романот се во директна спрега со одделните наративни техники кои ја тематизираат процесуалноста на за-пишувањето и на фабрикувањето актуелни репрезентации на историјата. Различните облици на автореференцијално и интертекстуално проблематизирање на конвенциите на историографијата и структурното истакнување на субјективитетот и на конструктивитетот на знаењето, поделнакво, придонесуваат во афирмирањето на конструктивистичкиот поглед врз минатото. Практично, целиот метафикционален комплекс во романот (и автореференцијалните и интертекстуалните елементи) е во функција на сигнализирање на суштинските поместувања кои се констатирани и во современата историографска теорија: префокусирањето на интересот и на приоритетот од „историјата како серија минати настани“ кон „историјата како активност на историчарот“ (Анкерсмит 1994, 176).

Ова рамниште на проблематизација може да се земе и како потврда за теориските импликации во историографските метафикции: имено, метаисториографските аспекти во *Александар и смртта* ги артикулираат одделните ставови на историографската теорија по однос на природата на пишувањето историја како процес на наративизација на минатото и по однос на природата на архивот како комплекс од текстуализирани остатоци од минатото. Во таа насока, романот на Мицковик ја потврдува својата егземпларност: и романескната структура и експлицитните коментари од страна на нараторот упатуваат на можноста минатото да се пре-осмислува и да се пре-вреднува преку процесите на наративизацијата; во истовреме, тие ја потенцираат текстуалната природа на историскиот референт. Впрочем, овие аспекти се интегрирани и во комплексната и хибридната природа на записот –

сведоштво чие создавање се наоѓа во средиштето на романот. Евидентната дневничко-епистоларна природа на записот е надополнета и вrameна во коментаторско-автореференцијалната рамка. Според Катица Кулавкова, епистоларната форма е ставена во служба на литераризација на текстот и поседува нагласено метатекстуален призвук (1996, 235). Всушност, овој формат на за-пишано сведоштво добива поширока функција – да ги сугерира дискрепанцијата и проблематичните односи меѓу минатото и запаметената верзија за минатото, меѓу стварноста и субјективните искуства, односно меѓу настаните и нивните за-пишани репрезентации, при тоа давајќи приоритет на втората позиција во парот. Интериоризираната тематизација на односот меѓу прототекстот и метатекстот, меѓу предлошката и дневничкото известување, меѓу сведоштвото и ретроспективните и дистанцираните коментари кои, подеднакво, се однесуваат и на осведоченото (одделните настани) и на запишаното сведоштво, практично, го отвора и просторот за проблематизација на релацијата меѓу двете рамништа на кои реферира амбивалентниот поим историја: рамништето на одделните настани (*res gestae*) и рамништето на наративите за тие настани (*historia rerum gestarum*). Следејќи ја свеста која се обидува „да го сфати, да го интерпретира и да го асимилира знаењето“ (Веселинг 1991, 193) за одделните настани, романот на Мицковиќ ја фокусира токму тензијата меѓу двете рамништа, при тоа, проширувајќи го фокусот и врз прашањето за улогата на ре-интерпретациите во односот кон историјата. Повратно, интерпретативните маневри што се изведуваат во просторот меѓу тие две рамништа (кои во романот се партикуларизирани преку осведоченото и сведоштвото) резултираат во нагласувањето на статусот на историската реалност како конструкт: таа може да се де-формира, да се пре-обликува, да се фалсификува, да се де-мистифицира, да се конструира.

Во согласност со генералните конструктивистички премиси за субјектот кој ја обликува стварноста во согласност со сопствените преференци, во романот се фиксирани токму обидите на Архидеј Потивов, како учесник во и сведок на настаните за кои известува, да ја вербализира својата перспектива, да ја раскаже својата приказна, да ја конструира сопствената верзија. Но, во крајна линија, фиксирани се обидите да се обезбеди единствено фрагментарен, селективен и пристрасен приказ на настаните за кои известува како нивни посматрач. Фиксирањето на напорите на Архидеј претставува непосредна романескна илустрација на конструктивистичките ставови според кои моделите на свет, конструирани од извесна партикуларна перспектива, претставуваат субјективни конструкти коишто го афирмираат „разбирањето како

работа на интерпретативните конструкции од страна на субјектот“ (Глазерсфелд 1989, 437). Во романот на Мицковиќ тие аспекти се ставени во функција на осведочување на деформативните ефекти на субјективитетот врз кој се темели секој интерес за и секој пристап кон историјата. И токму во тој контекст треба да се посматра и несигурноста што константно ја признава и самиот Архидеј: таа е израз на селективноста и на пристрасноста кои го рестрицираат потходот кон историјата. Демонстрирањето и признавањето на несигурноста на сведокот е начин на ограджување од она што се наоѓа надвор од неговиот перцептивен домен, надвор од неговото искуство и од неговото сеќавање. Затоа, секој негов извештај упатен до Аристотел е мотивиран од желбата и од потребата „да испишувам сè што ми минува низ главата“ (Мицковиќ 1992, 21) и е проследен со прекумерната употреба на јазичните сигнализатори на рестриктивната позиција на сведокот („не знам“, „мислам“, „може“, „тоа сигурно го знам“, „не знам, не сум сигурен“, „барем колку што јас знам“, „ми се чини“, „гледам“, „се надевам“, „се сеќавам“). Процесот на конструкција, илустриран низ напорите на Архидеј да го сочини сопственото сведоштво, константно е филтриран и низ коментарите кои го врамуваат сведоштвото и кои, на тој начин, ја одржуваат врската меѓу нараторот – сведок и неговиот запис – сведоштво. И токму автореференцијалната враменост на сведоштвото станува носител и на свеста на сведокот за неможноста да се обезбеди кохерентен и веродостоен опис на одделните настани.

„Знам, треба да скусам и да ти го соопштам само она што се случува, но не можам“ (Мицковиќ 1992, 29).¹

„Но, да, морам да се вратам кон текот на настаните, да ги следам по ред, да ги опишувам онака како што сум ги видел и доживеал. Можеби е добро што дознам со пишување и со опишувањето зашто откога нешто ќе помине, колку се оддалечува низ времето како да го гледаш од поблиску“ (Мицковиќ 1992, 42).

Првото рамниште на коментарите се однесува на дискрепанцијата која постои меѓу појдовната намера која го иницира создавањето на сведоштвото и неговата конечна реализација, меѓу желбата да се понуди веродостојно претставување на одделните настани и трансформациите кои ќе ја растворот веродостојноста.

¹ Цитатите се наведуваат според изданието: Слободан Мицковиќ. *Александар и смртта*. Скопје : Култура, 1992.

Прво: нараторот експлицитно ја открива својата цел да обезбеди сведоштво чијашто веродостојност ќе биде легитимирана преку неговата позиција на непосреден сведок и учесник во настаните за кои известува:

„Боледуваше, јас тоа го знам, зашто бев постојано крај него“ (Мицковиќ 1992, 5).

„Со труд да му го пренесам сето она што се случуваше точно како што било. Та кога тоа го пишував, како мојот сопствен глас да ми го шепотеше, збор по збор, и виденото, и помисленото и чуеното“ (Мицковиќ 1992, 17).

„Нека остане како сведоштво на некој од блиските на Александар. Можеби ќе има и други пишувања“ (Мицковиќ 1992, 23).

Второ: нараторот, експлицитно, ги открива своите амбиции да го ситуира сведоштвото во рамката на историографските сведоштва/записи:

„А сакав убаво да ти изложам, сè по ред, со постапност, со логична поврзаност како кај старите историчари кои го одбираат најинтересното и најважното од сè што се случило“ (Мицковиќ 1992, 24).²

„Сакав еден ден да ја почнам вистинската историја на владеењето на Александар. На пергамент, за да трае“ (Мицковиќ 1992, 281).

Трето: коментарите кои го дополнуваат и го филтрираат елементарното рамниште на сведочење – известување, паралелно, реферираат и на постапните трансформации на кои се подложени претходно поставените цели: првично, се открива потребата за дополнување и за ревидирање на напишаното, а потоа, следува и конечното признание за немоќта и неуспехот да се реализира појдовната цел:

„Но сега знам дека таа моја намера, таа искрена желба отиде во неврат, ја однесе водата“ (Мицковиќ 1992, 24).

„Ти пишувам извадоци од нешто што треба да биде цело, но се чини, нема никогаш да биде напишано. Ќе ги читаш ли овие зборови, неповрзани, недоречени, нецели, и дали ќе ти појаснат нешто што не го знаеш?“ (Мицковиќ 1992, 21).

„Во тие три дена ги препрочитував моите папируси. Беше тоа приказна што ја напишал некој Архидеј Потивов, збунето и вдашено човече, загубено во својата беда и несреќа“ (Мицковиќ 1992, 324).

² Овој цитат може да се чита и како алузија на почетокот од Плутарховата историја за Александар Велики. Плутарх. *Александар Македонски*. Скопје : Детска радост, 1994.

Второто рамниште на коментарите понудени од страна на Архидеј содржи и пошироки метаисториографски импликации кои може да се посматраат и во насока на сигнализирање на селективно-интерпретативните ограничувања на секој запис за минатото. Во романот, свеста за тие рестрикции и интервенции е афирмирана како една од причините за неуспешно реализирање на намерата на оружарот. Значи, расчекорот меѓу првичната претензија на сведоштвото кон веродостојноста на историографските записи и експлицитно изразеното сомневање во можноста за доследна изведба, посредно, предупредува на неизбежната интерпретативност и селективност врз кои се темелат односите кон историјата. Во романот на Мицковиќ, овие димензии се манифестирани во сите оние коментари кои ја истакнуваат ре-интерпретативната интервенција на за-пишувачот и кои функционираат како средство за вградување на метаисториографските рефлексии по однос на преокупацијата со субјективните модуси на претставување на стварноста.

„Сето ова од Алкалез го извлекував збор по збор, со многу прашувања и потпрашувања и сега го излагам не токму како што тој го рекол, туку како што јас го сложив, за себеси, за да знам што е и како е со овие луѓе“ (Мицковиќ 1992, 53).

„Но, учителу, кому му се обраќа оној што нешто пишува? Никому, секому. И еден чуден навев ми доаѓа од прочитаново: јас пишував за себеси, и пишуваново мене ми е упатено. Та ете, кога пишуваме некому, што и да соопштуваме – себеси се откриваме. Како јас ги читам писмата што ми ги упатува Птоломеј? Не го читам само она што тој сака да ми го напише, туку и она што говори за него и во напишаното и во премолченото“ (Мицковиќ 1992, 266–267).

„Но и тој, и Калистен не дека не ја знаел вистината, како што на почетокот му напишав на Аристотел. Ја знаел и не еднаш сум ја слушал од неговата уста. Но, ете и тој, пишувајќи, себеси се искажал“ (Мицковиќ 1992, 269).

Несомнено, одделните коментари во романот кои имаат и пошироки, метаисториографски импликации, се во функција на откривање на генералната метаисториографска позиција на историографските метафикции за што, впрочем, говори Елизабет Веселинг. Во таа смисла, во романот може да се препознаат двете рамништа каде што се реализираат метаисториографските аспекти, а кои, имплицитно, реферираат и на извесни промени евидентирани во историографски контекст – по однос на позицијата на историчарот, и по однос на предметниот интерес на историографијата. Од една страна, препознатливи се

артикулациите на дел од актуелните историографски концепции кои го констатираат присуството на автореференцијалните елементи во историографијата и кои, посредно, упатуваат на важноста и на неизбежноста на активната улога на историчарот: тој, многу повеќе, ја конструира одошто ја реконструира историјата што, во крајна линија, ја поддржува тезата дека историјата не е само она што го конструираме туку, исто така, и проблематичен конструкт. „Историите повеќе како да не се читаат толку заради запознавање на минатата стварност за која говорат. Денес, пред сè, ги читаме како автореференциски структури кои нè воведуваат во сложениот процес на селективните одлуки на историчарот, а со тоа и во етичко-политичкиот комплекс на седиштето на неговиот дискурс“ (Бити 2000, 28). Од друга страна, препознатливи се и извесни референции кон проширувањето на интересот на историографијата за подрачја кои традиционално биле занемарени и потценети како ирелевантни.

Конструктивистичките рефлексии добиваат најочигледна и најоправдана манифестација токму на рамништето на кое се манифестираат епистемолошките аспекти во историографската метафикција. Конкретно, тие рефлексии се евидентираат во насока на демонстрирање на перспективистичката природа на знаењето, така што во епистемолошката рамка, подеднакво, се доведуваат во прашање и процесите на трансмисија на знаењето. И токму во интерсекцијата од конструктивистички и од епистемолошки проблематизации станува неодминлива и сведеноста на односот кон историјата на интерпретација. Романот, односно неговиот наратор го искусува и го илустрира начинот на кој процесот на константни ре-интерпретативни проекции на историјата се трансформира во облик на епистемолошка несигурност.

„Токму како што и јас сум негов промашен толкувач, поранешен а никогашен оружар, кој од својата тесна и несовршена знаја сака да проникне во нешто што далеку го надминува. Учителу, разбери го и мојот пелтечав напор нешто да ти објаснам и да ти откријам. Ти ќе го препознаеш и ќе го отфрлиш она што произлегува од самољубието кое секогаш несреќно се вкрстува со незнаењето“ (Мицковиќ 1992, 39). (Подвл. М. Ѓ.).

И токму тој епистемолошко-ре-интерпретативен аспект во романот претставува средство за активирање на метаинтерпретативните аспекти, исто како што конструктивистичките рефлексии во романот ги втемелуваат метаисториографските импликации на романот. Метаисториографските димензии на романот, повратно, даваат свој придонес во насока на афирмирање на дел од конструктивистичките

концептуализации на историографијата – за улогата на селективноста, перспективноста, субјективитетот и конструктивитетот кои ја втемелуваат реализацијата на пристапите кон историското минато.

Тематизацијата на бројните проблеми кои се поврзани со конструкција на моделите на стварноста (мината и актуелна) го потврдува самосвесното истражување на за-пишувањето на историјата како централен проблем во романот на Мицковиќ. Оттаму, третото рамниште на коментарите на нараторот ја открива функцијата што ја имаат одделните конструктивистички елементи во насока на воспоставување на односите меѓу историјата и книжевноста, главно, преку имплицитното сугерирање на заедничките наративни елементи. Афирмирањето на тие односи во рамки на историографските метафикции, меѓу другото, поаѓа и од премисата за нивниот заеднички статус „како дискурси, како човечки конструкти, како системи на означување“ (Хачион 1996, 163). „Историјата и книжевноста не постојат сами за себе и по себе. Ние ги конституираме како објекти на наше разбирање ... Историографските метафикции ја додадоа историјата на листата субјективни човечки конструкти“ (Онега 1995, 96). Во таа смисла, голем број историографски метафикции се фокусираат токму врз процесите на обезбедување смисла на минатото, и следствено, врз откривањето на конструираната природа на значењето.

Оваа димензија наоѓа свои манифестации и реализации особено на рамништето на кое романите ја демонстрираат дистинкцијата меѓу настанот и фактот: меѓу настанот кој не поседува значење и меѓу фактот како дискурзивен конструкт којшто е изведен со посредство на прашањата кои им се поставуваат на настаните, односно со посредство на перспективите од кои се иницира и се реализира интересот за тие настани. Во тој контекст, на преден план е поставена улогата што ја добива нарацијата во процесите на генерирањето значење за одделните настани, во процесите на нивното дискурзивно впишување, односно во процесите на претворањето на трагите од минатото во историски обележана репрезентација. Инсистирајќи врз дистинкцијата настан – факт, односно демонстрирајќи ја постмодернистичката проблематизација на интерпретативно и селективно изведениот факт наспроти настанот, историографските метафикции не одат кон поништување на емпириската втемеленост на настаните кои претставуваат дел од извесно минато, туку тие го илустрираат нивното дискурзивно конструирање како факти преку процесите на селекција и на наративно претставување. Практично, станува збор за уште едно дополнително рамниште

каде што се демонстрира генералната постмодернистичка проблематизација на историјата: таа е текстуален и наративен конструкт кој се потпира врз интертекстовите од минатото што, секако, претставува еден облик на интензивирање на свеста дека историјата е достапна само во текстуализиран облик: онолку колку што е достапна во нејзините текстуални траги, но и онолку колку што е релевантна за актуелниот миг. Од друга страна, романескниот интерес за историјата е придружен и со (обновениот) интерес за наратијата којашто учествува во „преносот на знаењето во раскажано“ (Вајт 1990, 2). (Таа димензија, пак, во романот на Мицковиќ е дополнително сигнализирани и преку позицијата на Аристотел, којшто е апострофиран како „слушател“, како примач на известувањата на Архидеј, па според тоа, и како примач на извесно знаење за настаните во кои не учествува). „Преносот на знаењето во раскажување“ и, пошироко, спрегата меѓу епистемолошките и конструктивистичките аспекти, меѓу текстуалните и толкувачките аспекти во историографските метафигури станува средство за демонстрирање на проблематизирачкото премостување меѓу „приватната“ и „јавната“ историја, односно меѓу минатото и сегашноста и неизбежната херменевтичка врска меѓу нив. Во тој контекст, и Ангар Нининг ќе констатира дека едно од обележјата на историографските метафигури се состои во „замаглувањето на границите меѓу фактот и фикцијата, меѓу историографијата и историскиот роман, меѓу индивидуалните приказни и колективната историја“ (1997, 217).

Александар и смртта ја потврдува својата илустративност и по однос на овие рамништа на историографските метафигури. Имено, Архидеј Потивов, преокупиран со процесот на создавање за-пишано сведоштво, всушност, е преокупиран со процесите на осмислување на минатото (сопственото и, паралелно, она на императорот или, во крајна линија, заедничкото минато). Впрочем, за тоа говори и двојната обележаност на сведоштвото кое дневничко-мемоарски упатува на настаните за кои известува и кое, паралелно, е обележано со автореференцијалните коментари кои се однесуваат на самиот приказ. Низ тоа двојство романот ги следи дилемите и обидите на Архидеј да ги трансформира фрагментите од минатото во дискурзивна целина, да ја конструира сопствената вистина преку изборот факти, при тоа покажувајќи дека изборот, во голема мера, зависи од селективниот и од пристрасниот пристап на известувачот. Одржувајќи го активниот, коментаторски однос кон сопствените, но и кон туѓите записи – сведоштва Архидеј, практично, потврдува во која мера раскажувачот – на приказната и/или на историјата – ги конструира фактите, давајќи им партикуларно и

(историски) контекстуализирано значење на настаните. Оваа постапка, секако, има и пошироки епистемолошки импликации: фокусот врз процесите на конструирање на значењето, меѓу другото, упатува и на основните конструктивистички претпоставки и принципи: на контекстуалноста, релативноста, историчноста и рестриktivноста и на значенските аспекти, и на знаењето за минатото. (Во таа смисла, добиваме уште една потврда на спрегата меѓу конструктивистичките и епистемолошките аспекти во романот и на нивните метаисториографски импликации.) Спојот меѓу саморефлексивноста и историската референција кон историските настани и личности е во функција на проблематизација на историското знаење, во функција на демонстрирање на проникнувањата меѓу фактите и фикцијата кои се допуштени внатре во рамки на моќта и границите на наративизацијата. Впрочем, целиот тој процес е интериоризиран во *Александар и смртта*: првенствено, фокусот е поставен врз процесите на обликување на сопственото искуство во одредени значенски обрасци (позицијата на нараторот-сведок), но, паралелно автореференцијалните коментари го насочуваат вниманието и врз комплексот процеси на пишување, читање и толкување на историјата. Двојниот фокус, дополнително, го истакнува сознанието дека значењето се формира во однос на субјектот и, во конкретниов случај, во однос на и во зависност од неговите ревизионистички и децентрирачки позиции.

Повторно, и на ова рамниште, се актуализираат метаисториографските рефлексии во романот. Во согласност со тезите на Елизабет Веселинг, историографската метафикција ја изложува автономијата на наративните конвенции, при тоа манифестирајќи длабока свест за нивната обликувачка природа по однос на историската стварност. Во таа смисла, романот на Мицковиќ се придружува кон оние историографски метафигури кои се фокусирани врз демонстрирање на процесите на наративно композирање на настаните. Крајната импликација на овие демонстрации е сугерирањето дека настаните не го сочинуваат изворот на историјата, со оглед на тоа што нивната препознатливост и разбирливост е обезбедена со посредство на дополнителна и наративно устроена структура на свеста. Оттаму, присуството на „очигледна фигура која раскажува“ (Хачион 2003, 63) го потенцира конструирањот и наметнат поредок на настаните, токму од една спознајно-дополнителна и ретроактивна позиција.

„Веќе неколку дена ништо не напишав и сега не знам како ќе го изложам сево безредие кое е во мојата глава, како, повторно, низ пишувањето да го преминам сиот ужас што го доживев“ (Мицковиќ 1992, 24).

„А ете, брзам да ти соопштам што се случи на собирот но писалката ме води на друга страна, како самата да пишува, како да бега да ти го опише она за што јас сакам да те известувам. Верувај учителу, тоа е една подмолна битка меѓу мене и ова парче дрво што треба врз папирусов да го набои она што јас сакам“ (Мицковиќ 1992, 28).

Впрочем, таа, во суштина ре-интерпретативна тензија што се воспоставува и меѓу минатото на коешто се реферира и сегашноста од каде што се иницира и се реализира интересот и односот кон минатото, но и меѓу одделните верзии на историјата, историографските метафигурации ја сугерираат како општо место и во историографски и во книжевен контекст: и во двете области се афирмира интензивната (теориска и текстуална) самосвест за процесите на наративно обликување на извесно минато, а кои се реализираат во извесна сегашност, свест за херменевтичката врска меѓу актуелната активност и (минатиот) отсутен предмет на тоа дејствување, покажувајќи дека знаењето за минатото, многу повеќе, станува прашање на репрезентација, на конструкција и на интерпретација која и самата е секогаш контекстуализирана. На тој паралелизам предупредува и Линда Хачион: „Да се пишува историјата или историската фикција, подеднакво, значи да се раскажува, да се (ре)конструира по пат на селекција и на интерпретација“ (1984a, 231).

Конструктивистичките рефлексии во романот на Мицковиќ наоѓаат своја манифестација и на рамништето на кое се афирмираат одделните облици на екс-центризмот, што се посочува како една од одликите на историографската метафигурација. Експлицитно афирмирајќи ја својата улога на учесник, сведок, известувач и коментатор на доживеаното и на виденото, Архидеј Потивов застапува една рестриктивна перспектива од којашто се обидува да ја изведе сопствената верзија на настаните, така што неговата визура е ограничена со логиката со која се служи. Но, подоцнежното откажување од таа верзија, односно фрлањето сенка на сомневање врз капацитетите да обезбеди веродостојно сведоштво, неоспорно, има и пошироки епистемолошки и конструктивистички импликации чиешто исходиште треба да се лоцира во романескните манифестации на екс-центризмот. Од една страна, коментарите на нараторот, како носители на епистемолошките аспекти во романот, ја афирмираат перспективистичката природа на знаењето со што, посредно, ја поткопуваат идејата за создавање конечно и сигурно знаење што ќе послужи како адекватна рамка за легитимирање на конечна и аподиктична Вистина. „Постмодернистичките романи отворено тврдат дека вистините постојат само во множина, никогаш само

една Вистина; и ретко постои лагата *per se*, туку само вистините на другите“ (Хачион 1996, 185). Од друга страна, односот на сведокот спрема сопственото сведоштво станува индикативен и во насока на нагласување на улогата на субјективитетот, сугерирајќи го постоењето на минатото како конструкт и потенцирајќи ја зависноста на дискурзивното конструирање на историскиот факт од селективните предрасуди на оној кој го актуализира односот кон историјата.

Во прилог на де-центрирачките суб-верзии оди и констатирањето на неминовните автореференцијални импрегнации на секој пристап кон минатото: фактот што записот, кој претендира да биде компетитивен извештај на историографските записи, всушност, многу повеќе, сведочи за за-пишувачот, за неговите искуства и перцепции, посредно, ја сугерира неминовната интерпретативна враменост на секој пристап кон минатото. Во рамките на овој комплекс импликации кои, несомнено, се иницирани со одделните варијации на екс-центризмот, нараторот станува афирматор на повеќекратно обележаната позиција: тој е ситуиран во историјата, подеднакво позиционирајќи се и спрема историјата, но и спрема својата приказна (за историјата, т.е. за одделните историски настани и личности). Оваа позиција е манифестирана и реализирана преку обидите на Архидеј да ја сведе историјата на еден вид (авто)биографија, да ја редуцира историската фигура (Александар Македонски) на сопствената свест и секавање што, во крајна линија, го поставува личното искуство како извор на „јавната“/колективната историја. Аналогно на тоа, и текстуалната саморефлексивност во романот, истовремено, е насочена во две насоки: и кон настаните кои се репрезентирани во приказната, и кон самиот чин на нарација. Во рамки на романот тоа двојство е проектирано и на рамништето на кое нараторот се позиционира спрема сопственото сведоштво, однос којшто е активиран и одржуван преку одделните коментари, и којшто посредува и во воспоставувањето на неговиот однос спрема историјата. Оттаму, активирањето на двете релации и неизбежниот и освестен премин што се воспоставува меѓу нив и што се фокусира во романот го овозможува проектирањето на констатациите од едно рамниште врз друго. На тој начин, се активираат механизмите на автореференцијалноста во функција на реализирање на метаисториографските ориентации на романот. Конечно, релациите што ги воспоставува нараторот и во коишто е ситуиран и самиот тој, како и можноста да се евидентираат премините меѓу одделните нивоа, допушта односот кон записот да биде индикативен и во насока на откривање на ре-интерпретативните и на манипула-

тивните проекции кои го пополнуваат просторот меѓу она кое било и она кое е за-пишано за него, меѓу оној кој знае и она што го знае.

„Ако сум исполнет со стеснетост и страв пред луѓето, тука, меѓу четириве сида, со белината на папирусов пред мене имам храброст да бидам онаков каков што никој не ме знае“ (Мицковиќ 1992, 269).

„Тоа се секавања во кои најмалку го има Александар. И колку што го има, него го товари една одмаздничка рака, оваа рака што и сега ја држи писалката ... Зошто? Само затоа за да си го видам во она што произлегло од движењата на оваа рака, своето мало гнасно лице на човек кој немал свој живот, на послушник кого никој не го терал да биде тоа, на подмолен, низок и беден одмаздник врз еден голем човек, онаму кај што тој не може да се брани“ (Мицковиќ 1992, 268).

„Та како во самото мое срце да се сместил еден мал, суров, безобсирен Александар“ (Мицковиќ 1992, 277).

Пристрасноста и предрасудите со кои е оптоварен Архидеј (за што е свесен и самиот тој) и врз кои го темели својот запис, недвосмислено, говорат за манипулативната обоеност на перспективата и на верзијата што ќе биде произведена. Впрочем, отвореното и намерното присуство на манипулативните, „очигледно контролирачки“ наратори како една доминанта во историографските метафикции учествува во разбивањето на стабилната гледна точка (Хачион, 1996; Нининг, 1997) и, посредно, во сугерирањето на лимитираните перспективи на знаењето.

Во случајот на *Александар и смртта* овие наративни стратегии претставуваат еден експонент на де-центрирачките тенденции во романот. Во таа насока, се отвора просторот за интерпретативните и за мета-интерпретативните поигрувања и проекции што се инсталираат во рамки на книжевните текстови, а на кои упатува и француската теоретичарка Софи Рабо: меѓу знаењето кое ѝ претходи и кое ја втемелува интерпретацијата, од една страна, и интерпретацијата како механизам кој служи за генерирање и афирмирање на определен облик на знаење, од друга страна. При тоа, овие релации стануваат индикативни, особено, во насока на отворање на дилемата околу односот на интерпретацијата кон „фактичките дадености“: до која точка еден факт може да ја потврди или да ја поништи интерпретацијата, до кој степен интерпретацијата може да се потпира врз фактот? „Ако текстот ја открива фикционализирачката тенденција на извесна форма на интерпретација тој, исто така, вели дека интерпретацијата понекогаш ја наоѓа својата потврда, но и својот израз во еден друг ред на знаење кој повеќе не е оној на интерпретацијата, туку на фактичката сигурност“ (Рабо 2005,

273). Во таа смисла, де-центрирачки мотивираната и втемелената интерпретација на Архидеј води кон создавање „податоци кои се непознати“ (Рабо 2005, 274) и кои, следствено, ќе партиципираат во апокрифно-ревизионистичкиот однос кон официјално етаблираните верзии, односно кон комплексот „фактичките дадености“. Во крајна линија, добиваме уште една потврда на спрегата меѓу епистемолошките, толкувачките и метаисториографските рамништа во романот.

Меѓутоа, доведувајќи ги во прашање и сопственото гледиште и сопственото сведоштво, таа манипулаторска позадина на сведокот, повратно, упатува и на оспорувањето на секој авторитет како основа и гаранција за обезбедување апсолутно знаење и конечна вистина, вклучително, и авторитетот на сведокот. Де-центрирачките импулси на Архидеј Потивов се двојно насочени. Од една страна, тие претставуваат еден облик на субверзија што води до проблематизација на монументализмот како предмет на интерес во традиционалната историографија (но, и на традиционалниот историски роман) и до проблематизација на „големите наративи“ на историјата коишто ќе обезбедат цврста епистемолошка рамка за легитимирање на тие интереси кои, пак, се само една партикуларизација на идејата за историјата како телеолошки осмислен процес на прогрес и на еманципација. Од друга страна, де-центрирачките импулси се реализираат и во насока на афирмирање на присуството и на улогата на периферното и на маргинализираното со што се сигнализираат проблематизирачките ориентации кон различните облици на централизација и кон преосмислување на релациите центар–периферија. Затоа, во *Александар и смртта* отсуствува фокусот врз големите историски настани и личности (освојувачките походи и триумфи на Александар Македонски), а во корист на поставување на акцентот врз перспективите на маргинализираните (оружарот), односно оние кои официјалната историографија ги игнорира во својот интерес да ја пишува историјата на хероите и на победниците. „Наместо големите актери на историјата, во игра се слабите субјекти и малите животни приказни“ (Немец 2003, 265). Овие поместувања од историските процеси кон субјективните искуства и перцепции на маргиналните фигури експлицитно се потврдени и во фактот што романескниот фокус е поставен врз перцепцијата на настаните, а не врз самите настани, врз посматрачот и сведокот, а не врз историските процеси.³ Оттаму, станува препознатливо уште едно

³ Во прилог на тоа оди и фактот што дејството во романот опфаќа еден кус временски исечок – од смртта до привремениот погреб на Александар Велики.

рамниште каде што се потврдува поврзаноста меѓу екс-центризмот и конструктивизмот, односно употребата на де-центрирачките аспекти во служба на вградување на одделните конструктивистички рефлексии во романот. Вака манифестираните де-центрирачки тенденции во романот треба да се толкуваат и како потврда на неговата метаисториографска ориентација: како сведоштво за поврзаноста со релативно новите подрачја коишто го прошируваат предметот на интерес во современата историографија, вклучувајќи ја и „историјата на заборавените, неуспешните, стигматизираниите“ (Грос 2006, 594). Пошироко, се индицира поместувањето на интересот од историските процеси врз жртвите, губитниците и маргинализираните учесници во тие процеси.

Меѓутоа, основната функција што ја добиваат сите тие рамништа на манифестирање на екс-центризмот, сите облици на инверзивно превреднување на границите и на релациите меѓу центарот и периферијата е во насока на илустрирање на воведувањето на де-центрираниот поглед врз историјата, воопшто и, следствено, врз нејзиниот статус и третман во историографски и во романескен контекст. Експлицитните манифестации на екс-центризмот во *Александар и смртта* директно се поврзани со нараторот, чијашто маргинализирана, периферна позиција е евидентна на неколку рамништа: и по однос на неговото социјално потекло, и по однос на статусот во државната хиерархија и по однос на пасивноста која го изедначува со безначајноста на предмет.

„Јас сум бил од оние од третиот ред. Од оние кои најмалку се истакнуваат, кои стојат одзади, молчаливи ... Се чини дека оние од третиот ред немаат пријатели, немаат доверливи и блиски луѓе, ниту познати, ниту случајно сретнати ... Затоа сме, може, ние од третиот ред, молчаливи и повлечени“ (Мицковиќ 1992, 7).

„Јас неговиот придружник, неговата сенка, неговиот слуга кој повеќе немам што да бидам во животот ... Јас кој сум бил дел од неговата облека, од неговото богатство, состав на неговите ергели и свериници, дел од воздухот кој го опкружува, зафрлок во неговата оружарница, можам ли да бидам нешто друго? Не, сигурно до крајот на животот ќе останам она што сум бил под Александар – ништо“ (Мицковиќ 1992, 27).

„Сите тие титули беа празни, без никакво значење. Ги добивав само за да му одобрувам на Александар со климање на главата кога ќе му потребаше сведок или потврдител на она што го кажува“ (Мицковиќ 1992, 275).

Впрочем, и самиот Архидеј го чувствува врз себе товарот на таа маргинализираност, како и свеста за посебноста на својата визиура, и тоа, паралелно, го освестува во својот однос кон сведоштвото кое, меѓу другото, станува и средство за реализација на неговите де-центрирачки

тенденции. Оттаму, процесот на за-пишување на сведоштвото, се реализира како де-центрирачка субверзија и детронизација насочена кон монументалноста на императорот и, особено, кон претставите и перспективите кои го потхрануваат тој центар. „Да се биде екс-центричен, значи да се биде на границата или на маргината, да се биде внатре, а сепак надвор, значи да се има различна перспектива“ (Хачион 1996, 122). Од тие причини, во средиштето на романот е поставена перспективата на оружарот, чијшто екс-центризам, во голема мера, го профилира сведоштвото кое, во крајна линија, е изведено како облик на дерогирање на центарот: меѓу другото, се проблематизира и се доведува во прашање божественото потекло на императорот преку потенцирање на неговите човечки слабости.

„Но, да, знаеш и ти дека можеше или умееше да биде и човек со многу добродетели, со многу мали, секојдневни слабости. Самољубен и чувствителен како и некои од музите и хировит и своеглав како хетера. Чудни споредби, мислиш?“ (Мицковиќ 1992, 15).

Овие интерпретативно-манипулативни интервенции на сведокот ги откриваат и личните интереси и мотиви кои го иницираат сведоштвото: записот на оружарот претставува своевидна компензација за неговата „замолчена“ перспектива и за неговата подредена позиција. Сведоштвото на оружарот, како облик на суб-верзија на доминантните перспективи, ја демонстрира својата комплексност и раслоеност како резултат на растргнатоста меѓу двете цели: меѓу потребата да се понуди веродостојно сведочење и можноста да се обезбеди, единствено, манипулативно и пристрасно сведоштво. Некогашниот оружар, користејќи ја новостекнатата позиција на раководител со подготовките околу привремениот погреб на императорот и, следствено, моќта што ја добива како непосреден сведок на настаните за кои известува, всушност, ја има и моќта на оној кој знае и кој ќе го преточи знаењето во една дискурзивна конструкција и проекција. Тоа е уште една потврда на инверзивното преосмислување на позициите меѓу центарот и периферијата: доминантна станува гледната точка на оној кој бил игнориран, немоќен, замолчен во минатото за кое говори, а кој се обидува актуелната моќ да ја потврди преку вербализација на сопствената верзија/приказна и, следствено, афирмирајќи го легитимитетот на оној кој ја има „улогата на завршен раскажувач“ (Бити 2000, 14).

„Но, јас! Јас кој ретко говорам, а гласот не ми префрлува од еден до друг крај на одајата, јас кој сиот живот сум шепотел, сега, наеднаш извикувам како да треба да ме слушне цела многуилјадна фаланга! Сега, кога него го

нема, сите можеме да ја покажеме силата, волјата и моќта“ (Мицковиќ 1992, 81).

Во прилог на парадоксот што произлегува од контрадикторното двојство на афирмација и на субверзија на сведоштвото, секако, треба да се сфати и односот меѓу центарот, вон-центричното и де-центрирачкото, а во насока на рedefинирање на тој однос. Во контекст на пост-модернистичките парадокси и контрадикции кои учествуваат во проблематизирачките поткопувања на она што е општоприфатено и во контекст на епистемолошкиот скептицизам секој облик на екс-центризам, нужно, го претпоставува афирмирањето на центарот по однос на кој ќе се идентификува и наспроти кој ќе се постави субверзивно. Во таа смисла, и Линда Хачион заклучува дека секој процес на децентрирање, нужно, се повикува на и се потпира врз центрите кои ги оспорува (1996, 109). И токму врз позадината на тие парадокси треба да се толкуваат и обидите на оружарот за деградирање на императоровата мегаломанија и, истовремено, одбивањето да се одрекне од личната одговорност за „јавната“ историја. Конечно, во тој парадоксален контекст треба да се ситуираат и конечните откажувања на Архидеј од сопствените записи и неговото конечно признание:

„Еве, дури ги чекам нив, го пишувам ова горко признание дека нема самозалажување, нема бегане ниту спас. И во вториот мој живот јас бев роб. Бев сенка на Александар. Му го сокрив гробот но доаѓаа до мене гласови дека му бил направен во Мемфис величествен погреб, дека е погребан во Александрија, дека неговото тело е во Вавилон“ (Мицковиќ 1992, 325).

Несомнено, де-центрирачките тенденции во романот на Мицковиќ добиваат повеќекратна илустрација. Преку отвореното создавање на историјата за Аристотел (всушност, нему му се наменети записите на оружарот), нараторот ги проблематизира и каузалноста и континуитетот кои претставуваат дел од традиционалното сфаќање на историјата, така што крајната цел на ова де-центрирање е токму историјата. Во истовреме, тој е принуден да ги предизвика и ограничувањата на линеарноста и континуитетот на сопствената приказна (што постојано го нагласува во коментарите), подеднакво, имплицирајќи го историското и наративното децентрирање.

Конечно, и романот на Мицковиќ, во афирмирањето на вака интериоризираниите де-центрирачко-ревизионистички тенденции кон историографските и кон романескните претстави на историјата го претпоставува читателското познавање на тие центрирани претстави, со цел

врз нивната позадина да ефектуираат и де-центрирањето, и ревизионизмот. Според тоа, во *Александар и смртта* станува оперативен оној модел што Умберто Еко го именува како интертекстуална иронија. Како механизам којшто го актуализира двојното кодирање на текстовете, интертекстуалната иронија го активира и херменевтичкиот, и читателскиот ангажман: препознавањето на значенските поместувања кои произлегуваат од дистанцата меѓу текстот и контекстот, меѓу поттекстот/прототекстот и мета-текстот. Значи, интертекстуалната иронија го обезбедува поигрувањето со можноста за двојно читање, бидејќи таа се повикува на „текстуалната енциклопедија на читателот“ (Еко 2002, 212), но секогаш оперирајќи со ефектите на промена на значењето. *Александар и смртта*, реферирајќи не еден цивилизациски топос (историјата на/за Александар Македонски), го претпоставува и елементарното читателско знаење на поттекстот. Но, на повисоко рамниште, романот не калкулира само со идентификацијата на текстуалните траги од страна на читателот, туку и со свеста на читателот за тоа „што е направено со тие траги преку иронија“ (Хачион 1996, 214). Од тие причини, (интер)текстуално акумулираното енциклопедиско знаење на читателот и романескната реконтекстуализација понудена од страна на Мицковиќ се наоѓаат во очигледен ирониски однос: афирмирањето на општопознатото, паралелно, претставува и афирмирање свест за повторувањето од дистанца, којашто се пополнува ре-интерпретативно и мета-интерпретативно преку апокрифно-ревизионистички и де-мистификаторски конструкции. Значи, во тој интертекстуално-толкувачки меѓупростор станува читлив иронискиот расчекор кој ја генерира промената во значењето. Од друга страна, иронијата учествува и во нагласувањето на херменевтичката поврзаност меѓу минатото и сегашноста што, во крајна линија, има и епистемолошки консеквенции.

Толкувачката призма која го посматра романот како израз на литерарните рефлексии на конструктивизмот станува оправдана со оглед на метаисториографските импликации на романот по однос на конструктивистичките пристапи кон историјата. Во прилог на тоа, романот го проблематизира постоењето на апсолутната и конечната вистина за минатото, а во корист на тезата за постоењето единствено серија верзии кои зависат од и се конструирани од страна на учесникот/сведокот, што ќе рече, кои не се едноставно откриени во минатото. Во таа насока, оголувајќи ги процедурите на правење смисла што ги спроведува ликот-наратор, во фокусот на романот е поставен еден крајно субјективно димензиониран пристап којшто е обележан со висок степен на емоционална и на когнитивна посветеност на оружарот.

Меѓутоа, и покрај својата упорност, наративниот глас не нуди конечна референцијална точка: сè што афирмира тој, тоа е личното и историското знаење како перспектива, историскиот факт како конструиран (а не даден), сведоштвото како интерпретација и ре-интерпретација. На тој начин, романот ја сугерира неизбежната субјективност која лежи зад процесите на селекција, на интеграција и на интерпретација на фактите и, посредно, ја афирмира таа субјективност како начин на поткопување на секоја претензија кон историската вистина.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ankersmit, R. Frank. 1994. *History and Tropology: The Rise and Fall of Metaphor*. Berkeley : University of California Press.
2. Biti, Vladimir. 2000. *Strano tijelo pri/povjesti*. Zagreb : Hrvatska Sveučilišna Naklada.
3. Wesseling, Elisabeth. 1991. *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
4. Glasersfeld, von Ernst. „Facts and the Self from a Constructivist Point of View“, *Poetics* 18, No. 4–5 (1989): 435–448.
5. Goldstein J. Leon. „History and the Primacy of Knowing“, *History and Theory* Vol. 16, No. 4 (1977): 29–52.
6. Gross, Mirjana. „O historiografiji poslednjih trideset godina“, *Godišnjak Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu* 38, br. 2 (2006): 583–609.
7. Eco, Umberto. 2002. „Intertekstualna ironija i nivoi tumačenja“, *O književnosti*. Beograd: Narodna knjiga, str. 197–219.
8. McHale, Brian. 2001. *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge.
9. Nemec, Krešimir. 2003. *Povijest hrvatskog romana*. Zagreb : Školska knjiga.
10. Nünning, Ansgar. Crossing Borders and Blurring Genres: Towards a Typology and Poetics of Postmodernist Historical Fiction in England since the 1960's, *European Journal of English Studies*, 1 No. 2 (1997): 217–238.
11. Onega, Susana. 1995. „British Historiographic Metafiction“, *Metafiction*, ed. Mark Currie. London and New York: Longman, pp. 92–104.
12. Рабо, Софи. 2005. „Кратка средба со Хомер : интерпретација, фикција и факти во Виситинската приказна на Лукијан“, (превод Маја Бојациевска), *Дијалоџ на интерпретации*, прир. Катица Кулавкова / Жан Бесиер / Филип Дарос, Скопје: Ѓурфа, стр. 265–289.
13. Кулавкова, Катица. 1996. „Интертекстуалната потка на романот Александар и смртта од Слободан Мицковиќ“, *Појход и исход*. Скопје: Култура, стр. 231–241.

14. Hačion, Linda. 1996. *Poetika postmodernizma : istorija, teorija, fikcija*. Novi Sad: Svetovi.
15. Hutcheon, Linda. „Canadian Historiographic Metafiction“, *Essays on Canadian Writing*, 30 (1984a): 228–238.
16. Hutcheon, Linda. 2003. *Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge.

Marija GJORGJIEVA DIMOVA

**THE THEORETICAL PERFORMATIONS WITHIN THE FICTION:
CONSTRUCTIVIST REFLECTIONS IN THE NOVEL
ALEKSANDAR I SMRTTA BY SLOBODAN MICKOVIK**

(S u m m a r y)

The relationship between fiction and constructivism integrates two realms of affirmation: the realm of articulating constructivist principles in fictional narrative texts and the realm of interpreting those texts through the prism of constructivist concepts. As one of the means of overriding the Deconstruction approach, the relationship between narrative fiction and constructivism opens a wide spectrum of possibilities for exploring fictional prose:

1. to interpret narrative fiction through the prism of theoretical discourses which go beyond the framework of literary theory (for example, historiography, theory of cognition, philosophy, sociology of knowledge);
2. to redefine a wide corpus of categories which not only found the system of literature but also ascertain the hermeneutical frame of its subjects (reality, truth, fictionality, subject/identity, knowledge). Along those lines, both the history of fiction and the history of its interpretation and studies are at play, which in turn affords space for a dialogical interplay of certain hermeneutical and theoretical paradigms;
3. to study, through comparative methodology, the ways in which certain constructivist principles enliven their articulation in varied contexts, both theoretical and fictional.

Блаже РИСТОВСКИ

**ОД РАКОПИСНАТА ОСТАВНИНА НА ВЕНКО МАРКОВСКИ
(ТРИЈАЗИЧНОСТА КАКО ИСТОРИСКА СУДБИНА
ВО ПОЧЕТНИОТ ПЕРИОД)**

Првата кодификација на современиот македонски литературен јазик беше извршена уште во 1903 година, но таа не беше и државно официјализирана и спроведена во институциите. Македонците во Европска Турција во тој период се школуваа во образовните институции што ги отвораа, ги финансираа и ги раководеа центрите на тогашните национални пропаганди на соседите, па во нив просветниот процес се одвиваше главно на грчки, бугарски и српски јазик. Македонскиот функционираше во приватната сфера и пред сè како говорно наследство, како домашен инструмент. Затоа и македонските пишуваачи во литературна функција ги користеа јазиците (и азбуките) на своето образование. По поделбата на Македонија (1913) јазиците на соседните завојувачи станаа и државни јазици, па следствено и задолжителни во завојуваните делови. Тогаш беше создадена и албанската држава, па за Македонците што останаа во неа во истата функција беше воведен албанскиот.

1.

Во Вардарскиот дел на Македонија како службен и државен јазик беше озаконет српскиот. Кочо Рацин, на пр., школувањето го започна во бугарски и српски училишта, па и првите стихувања ги направи на бугарски и на српски јазик. Речиси истовремено, меѓутоа, уште во 20-тите години во неговите стихотворни записи сè повеќе почнува да продира и мајчината реч¹, а во почетокот на 30-тите години

¹ Блаже Ристовски, *Животој и делото на Кочо Рацин 1908–1943*, Матица македонска, Скопје, 2009, 448–478.

на минатиот век Рацин веќе има составено и цела стихозбирка на мајчиниот јазик². Впрочем, така постапуваа и повеќето од литературните творци од таа епоха. Тоа беше диктат на времето и начин за сообраќавање со околностите.

И ученикот во скопската гимназија Венко Марковски (1915–1988) речиси во истото време првите стихувани обиди ги правеше на трите јазици: српскиот, бугарскиот и македонскиот. Многу подоцна, пред крајот на животот и во други историски околности, тој се пројави и со стихови на руски јазик³, но во случајов тоа не е предмет на нашиот интерес. Во почетокот српскиот му беше официјален (државен) и задолжителен училиштен јазик. Бугарскиот пак му беше наследен во семејството⁴ преку Егзархијата од времето на милетскиот систем во Европска Турција, но и преку литературата и печатот, па дури и преку изданијата на ВМРО(Обединета) што допираа и до него. Македонскиот јазик, меѓутоа, тој го доби со мајчиното млеко, во домот и во средината.

Првата печатена песна и на Венко (како Впрочем и на Рацина една деценија пред него) му беше на српски јазик, објавена во скопското списание „Јужни преглед“ под наслов „Ода великом Пушкину“⁵ (впрочем, на српскиот⁶ и на хрватскиот⁷ јазик Марковски се навраќаше и подоцна). Важно е што само по два месеца во истата периодична

² Блаже Ристовски, *Непознатата стихозбирка на Кочо Рацин од 1933 година на македонски јазик*, „Прилози“, XXXIII–XXXIV, 1–2, МАНУ, Скопје, 2008–2009, 233–243.

³ Венко Марковски, *Кормилото на историјата*, Народна младеж, Софија, 1967, 133–157.

⁴ Еден од највидните основачи и раководители на МОРО (1932–1934) Димче Аци Митревски пишува: „Распнат меѓу она чувство, што уште во детството во родителскиот дом, му го интровертирале, длабоко му го внушила во душата постарата сестра Параскева – чувство на еден погрешно дефиниран „македонизам“ со бугарска конотација – примеси на бугарски колорит, и подоцнежното сознание сврзано за чисто и определено македонско чувство (како припадник и борец на ММОР – Македонската младинска организација), Венко продолжува да дејствува на оваа, последнава линија, но со задржани длабоки траги од првото чувство во неговата свест“ (Димче Аци Митрески, *Сеќавања за настани и за личности од македонското револуционерно движење*. Избор, предговор и редакција Кузман Георгиевски, ИНИ, Скопје, 1997, 184).

⁵ „Јужни преглед“, XI, 2, Скопје, 1937.

⁶ Гане Тодоровски, *Книга за Венко Марковски*, Штрк, Скопје, 2009, 94 и 104–105.

⁷ Гане Тодоровски, *Современиот парадокс Венко Марковски*, „Синтези“, Скопје, 2009, 14, 36–40.

публикација тој напечатати и две песни на македонски јазик⁸. Неговата трилингвалност во ученичкиот период се гледа и од зачуваните ракописни концептни фрагменти од неговата драма во стихови „Нашинци“, како и од други безнасловни фрагментарни записи од тоа време⁹. Меѓутоа, во расположивите драмски текстови и во верзијата на македонски ремарките авторот сепак ги има дадено главно на српски јазик. Во целост и во конечната верзија драмава сеуште не ни е позната.

Во расположивите неkontинуирани одломки, кои на 14. XI 1976 год. во Скопје ни ги предаде Киро Гочков (случајно останати кај него), има 6 долги непагинирани тесни шпалти, испишани од раката на В. Марковски со мастило од едната страна на печатарски шпалти (а два листа и од двете страни) со сеуште конечно неоформени стихови од драмски текст. Тие се без наслов, без почеток и без крај. По содржината претпоставуваме дека се работи за фрагменти од концептот за драмата во стихови „Нашинци“ напишана во годините пред неговото напуштање на Југославија. Според личното соопштение од авторот, и ремарките во драмата биле напишани на македонски. „Нашинци“ била прегледана од Управата на Скопскиот театар, но не била прифатена за прикажување. Во врска со ова значајно е соопштението на скопскиот професор д-р Миливој Павловиќ дека во тоа време „од помладите има во ракопис и во подготовка драми од животот на нашите јужни краишта Венијамин Маркоски“¹⁰. Тоа укажува дека исклучениот ученик Марковски во 1937 година веќе имал напишано и други драмски текстови.

За „Нашинци“ сведочат и неговите соученици, сомислениците од МОРО¹¹ и други пријатели од гимназијата во Скопје. Драмата била разгледувана и во Македонскиот литературен кружок во Софија, а уште во 1939 година за неа пишува и неговиот најверен пријател, помагач и афирматор Тодор Павлов:

„Интересно е што Венко Марковски има напишано и цела драма во стихови „Нашинци“, со сиџет, идеи, типови и настани од

⁸ Венијамин Маркоски, *Горо ле... [и] Поминаф*, „Јужни преглед“, XI, 4–5, Април–мај 1937, 174.

⁹ Ракописните концепти ни ги предаде некогашниот печатар и комунистички активист од Велес во Скопје Киро Гочков на 14. XI 1976 год.

¹⁰ Д-р Миливоје Павловиќ, *Књижевни језик и дијалекти*, „Јужни преглед“, XI, 4–5, Скопје, Април–мај 1937, 189.

¹¹ Поопширно за МОРО, МОР или ММРО: Блаже Ристовски, *Кочо Рацин. Историско-литературни исфажувања*, Македонска книга, Скопје, 1983, 127–176; Димче Аци Митрески, цит. дело, 45–78.

најсовремениот политички живот на својата татковина. Дејството во драмата станува во наши дни, во врска со последните законодавни избори. Макар одделни сценки, монолози и реплики да имаат извесна уметничка вредност, драмата на Венко Марковски, општо земено, е уметнички слаба работа. Интересното во случајов е фактот што во неа се опишуваат не надживеаното четничко движење, а имено најновите (изборни и др.) форми на народните борби во Македонија. Зошто, меѓутоа, поетот не успеал да ни ги предаде тие борби така уметнички, убедливо, заразно како што успеал во „Народни бигори“ да ни ги предаде ликовите на Гоце, Мише, Величко, Коца и др.? Да се одговори: „Затоа што драмата е потешок жанр од поезијата“ – продолжува Павлов – би било само делумно точно. Вистината е дека и сам народот уште ги нема вообличено во песни и приказни тие најнови форми на борбата, затоа и поетот, којшто црпи сили пред сè од народното творештво, психолошки е неспособен да ги воспее тие најнови форми со онаа непосредност, длабочина, патос и заразна сила што се толку карактеристични за неговата лирика. Поради тоа неговата драма има дидактички, реторички и грубо-тенденциозен карактер, дејството тече бавно, недотатно природно и сл.“¹².

Овие содржини на извесен начин се рефлектирани и во расположивите ракописи. Во достапност на комплетниот и конечен текст, како прилог кон запознавањето на македонската литературна историја од првата половина на XX век, па и за да се почувствува барем дел од содржината и формата на драмата на Марковски, ќе ги наведеме интегралните авторови записи, наполно според ракописот (сосе неговата специфична азбука и правописот), во редослед со графичко изделување на неkontинуираните страници:

[1]

*улази Јоне Дифџакоџи*¹³

Јоне Дифтакот

Бракја слушајте да ви кажам нешто ново!
 Ја и неколцина синојкја бефме на штацион!
 Го пречекафме господин Грамзел.
 Синојкја со неколцина пристигна Грамзел ододома –
 Знаете ли бракја што е ново

¹² Тодоръ Павловъ, *Поезията на Вѣнко Марковски. Критически очеркъ*, София, 1939, 24–25.

¹³ Курзивот е наш.

Синој[кја] дој[доа]¹⁴ – со неколку души одозгора –¹⁵
и не виде на штацион.
а на штацион го пречекаа се¹⁶ глави големи
и излегувајќи от вратата не догледа и не извикна
и не викна¹⁷ сос него!!
Отидофме у отел заедно!
Фрлифме по две три чашки вина,
кога почна да прикажуе –
От дека му испагјаа онија зборови –
Таков учен¹⁸ не сум видел досега
Та еден личен око да не одвртиш –
Ти бил многу¹⁹ паметен и аркалиа!
Што сака се извршуе –
што да е големец е со него!
Еве браќја посланик за нас денеска²⁰!
Еве човек какоф што сакаме!
Кај што чукнал²¹ – се му отвориле –
Како²² се нафанал – не се откажал²³ –
Што помислил – сè извршил²⁴!
и еве сега ми нарача оти и он ќе дојде овдека!
Па што е личен – око да не одвротиш²⁵
Па не одведе у баш најпрвиот²⁶ отел –
Отидофме у отелот заедно –
кај што се збираат се богати²⁷
Фрлифме по две три чаши ракия –
Кога почна човек²⁸ да се разврзуе –

¹⁴ Напишано: *doj Toi* -.

¹⁵ Допишано поситно: *не ѓо*.

¹⁶ Првин било напишано: *сѝѝе*.

¹⁷ Пречкртано: *не викна*.

¹⁸ Било првин напишано: *око не ќе ми види*.

¹⁹ Првин било напишано: *ѝа*.

²⁰ Било напишано: *нашифнарѝ (?)*.

²¹ Било првин напишано: *Кај ќе чукнел – ќе*.

²² Било напишано: *Што*.

²³ Претходно било напишано: *сѝ извршил –*.

²⁴ Претходно било: *сѝорил*.

²⁵ Целиов ред е пречкртан.

²⁶ Било првин: *у најѓолемиоѝ*.

²⁷ Првин било напишано: *ѓолеми[и]*.

²⁸ До тука редот е пречкртан.

Кога се разврза да зборуе
 сиот²⁹ свет го магепса –
 От каде му испаѓаа онија зборови –
 Такоф учен и такоф големец³⁰ и аркалиа –
 око до сега не ми видело³¹

[2]

Благој

Бракја,
 отворете очи убаво – и бидете сите насебе!
 Пред порта ни се деновите толку што ги чекаме!
 Немујте после за резил сите да станеме –
 немујте после – се по ветер да отиде –
 до сега што сме сториле.
 Сега ели никога –
 Дојдува саатот толку што го чекафне!
 Отворете очи убаво и бидете сите на себе –³²
 немујте после за резил сите да станеме –
 немујте после и оваа до сега што сме го изработиле –
 се по ветер да ни отиде!
 Сега ели никога – сите едно да бидеме –
 на нашите јадачи³³ роговите да им ги скршиме
 Сега ели никога –
 на нашите глодачи довлетите³⁴ да им ги довршиме!
 Не се плашете – ништо³⁵ по силно нема денеска от народот –
 кога е собран; кога е едно, и кога знае што сакаме!³⁶
 Бидете готови на се!
 И на жртви! И на мучење! И на затвори!
 Оти само преку тија патишта

²⁹ Првин било: *цел*.

³⁰ Зборот *големец* потоа е пречкртан, како и изразот: *не сум видел до сега!*

³¹ До тука завршува страницата на шпалтата, а од другата страна е напишано само: *Улази Заекој*.

³² Следниот ред започнува со пречкртаните зборови: *не се йлаш[ете]*.

³³ Претходно било напишано: *душмани*.

³⁴ Претходно било: *йребе*, па и тоа пречкртано и натпишано: *сйокииџе*, но и тоа е пречкртано и над сето: *довлеиџиџе*.

³⁵ Пред зборов е натпишано: *нема*.

³⁶ Потоа следат пречкртаните редови:

Бидеџе ѓоџови на се! И на мучење!

Ни џој не ѓо разбија –

водат денеска п'лните³⁷ слободи!
 Треба ли око да ни трепнуе, ако непријателот почне
 со мачење,
 со затвори,
 со жртви големи!
 Никога!³⁸

[3]

Јаз'к да ни е,
 на бојата и на силата!
 Зар он и Топаана да ја чалдиса³⁹
 и Чаир и се ж.[иво] да го магепса –
 А ние уште сеир да гледаме!
 Не, не, не, ја – не дав[ам]
 Ја не оставам.
 Ја Спир.[идон] анци Миртевци!
 Зар еден⁴⁰ Благој да не поведе⁴¹.
 Еден расипан –
 Еден ортомар –
 Еден никаквик'–
 Не – не – не – ја не давам –
 Не – не – не – ке чуете –
 Ја ви кажуа, сите ке чу[ете]
 и това до недела –
 што станало со него –
 не си ги абете насловите [?!]
 Он умре веќе за народот –
 Ако ви е толку жал за него –
 Станете, и задуша да му раздадеме⁴²!
 А, ако ви се⁴³ нешто души молченек –
 Тогај станете и задуши раздајте му!
 За Бог да прости!

³⁷ Претходно било пречкртаното: *широкиѝе*.

³⁸ На другата страница на шпалтата, по извесни неврзани чкртаници, кон крајот десно: *He! He! He!* Потоа следи текстот под бр. 3.

³⁹ Претходно било: *да ја ѝовлече*.

⁴⁰ Зборов е пречкртан.

⁴¹ Зборот е напишан: *ѝоведен*, а над него е напишано: *ѝовлечи дел*.

⁴² Било: *раздајѝе му!*

⁴³ Порано било: *ѝак*.

[4]

Ха! Ха! Ха!

Огне

Слушате ли?

Зар оваво може да се издржи!

Гледате ли оти⁴⁴: нема ништо денеска
се додека не плукнеш на своите раци –
секое чекање на друзи⁴⁵:

Секоја надеж е само ветер: –
само немо напразно губење време –
у колку повеќе се лажеме –
у толку по-мали стануеме!

Тргајте

Еве⁴⁶ оваво најарно ни се покажуе – Три улара
што значи у едно⁴⁷ да бидеме собрани!

Слушате ли –

Слушате ли?

Зар овава може да се издржи!

овој саат најарно ти покажуе,
што значи да бидеме сите собрани⁴⁸!

Зар би можеле вака слатко у очи да ни се смејат!

Никога!⁴⁹Слушате⁵⁰ ли, што кажуе со овава смеење!⁵¹Бракја, зар може овава да се издржи! –⁵²знаете ли што се крие зад овава⁵³:

ништо друго – само нашите гробови!

Слушате ли? Го има ли овава некаде!

Зар може овава да се издржи,

зар може преку овава да се помине!

⁴⁴ Пречкртано од авторот, но двете точки останале.⁴⁵ Пречкртани се зборовите на друзи.⁴⁶ Пречкртано: *дури сега*.⁴⁷ Пречкртано: *у едно*.⁴⁸ Претходно било: *едно денеска!*⁴⁹ Десно на крајот со поситни букви: *инаку кукумњавка и ши оков – човек се*.⁵⁰ Зборот е пречкртан.⁵¹ Следниот ред е пречкртан: *Може ли овава веќе да се издржи!*⁵² И следниов ред е пречкртан: *знаејте ли шио кажуе со овава смеење!*⁵³ Претходно било напишано: *било*.

Освестете се! Самите најарно⁵⁴ ни кажујат.⁵⁵
 Знаете ли што значи оваа смеење –
 знаете ли што се крие зад оваа смеење –
 Ништо друго – само нашите гробови.
 Зар има от оваа нешто потешко –
 Пред тебе се смејат, а зад тебе гроб ти копа'ат
 Браќа разбудете се! Немујте да им веруете!
 Оти⁵⁶ се што ќе ви дадат – низ нос ќе ви го извадат!
 От нивна чешма вода ако се напиеш –
 от девет години после ќе те подуе! –
 Ако ви дадат една маслинка –
 Еден меф зејтин ќе ти посакаат; –
 Ако ви⁵⁷ дадат пет гроша –
 додека сте живи ќе плаќјате –
 и после смрта борчлии ќе бидете –
 Требе ли со ваквија да имаме работа!

Сви

Никога.

Огне⁵⁸

[5]

*Главно гласачко место –
 Сакуљена ѝуно свејта⁵⁹*

Један

Браќа, како – оди гласањево!

Други

У градоф, за сега многу убаво –

Један от нѝх

Море, чуфте ли Спиридон се повлекол!⁶⁰

⁵⁴ Двата збора се пречкртани.

⁵⁵ Следниот ред целиот е пречкртан: *Што значи да сме сити собрани!*

⁵⁶ Во ракописот е пречкртано.

⁵⁷ Првин било напишано: *ѝи*.

⁵⁸ Овој и последните три реда од шпалтава се напишани попреку на левата маргина долу, а на целата друга страна нема ништо напишано.

⁵⁹ И овде курзивот е наш.

⁶⁰ Тука завршува оваа шпалта, а на опачината ги има само со молив испишани имињата на скопските општини:

Общини

Драчевска

[6]

Један

Море чуфте ли Спиридон пак се повлекол!

Други

Истеристемес ке се повлече
оти му е жал за Богаство и за стоката!⁶¹

Један

Море, чуфте ли Спиридон се повлекол!

2.

До тука завршува расположивиот концептен македонски текст од драмата „Нашинци“ на Венко Марковски. Прави впечаток дека во последниве две шпалти имињата на лицата и некои ремарки се напишани на српски. На последнава шпалта, по текстот се направени разни записи на зборови, изрази и полуреченици главно на српски, но и на македонски јазик, со употреба на букви од српската, па и од бугарската азбука. Преку тие записи и шарки, со поцрно мастило се нафрлени стихови од песната „Камен-Јано“. Записот интегрално го пренесуваме:

Камен-Јано

Де мори Камен Јано – Камен бре душо –
Де мори камен да се сториш –
Де мори Камен Јано – камен да се стори[ш] –
Ој мори камен да се сториш на малата врата.
На тебе да зга[знам?] на коњ да се качам:
Бинет ке те правам нај добрија коња –

Шишевска
Асан Беговска
Водњанска
Ибраимовска
Чаир
Топана
Карадаклив.
Ђура Ја[к]шић
Просветни Дом
Света Сава.

⁶¹ Во продолжение на редов, издвоен со средни загради, трипати е подвлечен записот: *Грамзељ!* Потоа има разни неврзани записи и цртежи, подвлечена линија и под неа е репликата на *Један*.

3.

Истовремено со фрагментите од драмата „Нашинци“, од К. Гочков добивме и две одломки од друг конципиран драмски текст во стихови од Венко Марковски, но овојпат на српски јазик. Записите (без наслов и исто така без пагинација) се напишани на еден лист од истата хартија од печатарски шпалти (на двете страни) и со истото црно масило. Од текстот се разбира дека се работи за нафрлоци за социјално-политички драмски текст од животот во Вардарскиот дел на Македонија. Бидејќи се знае дека во тоа време ученикот Марковски (до 1937 година) имал подготвено повеќе од еден драмски текст, можеби во оставнината во неговиот дом во Софија се зачувани и овие драми? Впрочем, Гочков нè уверуваше дека тој лично му испратил на Венко во Софија поголем фонд од ракописите што ги чувал кај себе.

Иако се работи само за концепт, токму за да се види дека тој истовремено пишува литературни текстови и на српски и на македонски, но паралелно и на бугарски јазик, одломките на конципираниот текст исто така ќе го наведеме во целост:

[1]

Ха! Ха! Ха!⁶²

Хлеба!

Своје људе!

Слободе!

Баш су скромни у својим захтевима!

Ха! Ха! Ха!

Па зар је мало пекара⁶³где би могли глад да укроте –⁶⁴

Па зар је мало вајара –

који по захтеву ствар. времена,⁶⁵

Ха! ха! ха!

Траже хлеба – па зар је мало пекара!

Траже своје људе – па зар је мало вајара

⁶² Во продолжение на редот искосено и со поситни букви: *касиа*.

⁶³ Првин е натпишано, па пречкртано: *хлебойекарница*.

⁶⁴ Во следниот пречкртан ред првин е напишано: *у којима*, па пречкртани и напишано: *које једва чекају муштерије!*

⁶⁵ Првин било напишано, па пречкртано: *који ће им љо најновијој моди времена*.

који ќе им за трен ока сва сањарења⁶⁶ остварити!
И најзад траже Слободе – па зар је мало хартије,
да о њима створе –

Баш су скромни у својим захтевима!

Ха! Ха! Ха!

Јесу ли при свести

Ха! ха! ха!

Траже хљеба – зар је мало пекара,
које су готове да их засите за увек!

Траже људе! Зар је мало вајара –
који ќе им за трен ока сва сањарења остварити!
Траже⁶⁷ Слободе – зар су се скратила времена⁶⁸ –
Или их можда издало стрпљење?

Ха! ха! ха!

Оваком мудрошћу ни дворске будале,
од средњега⁶⁹ века нису се одликовале!

Баш су скромни у својим захтевима!

Хајдмо сада –

(у *сѣрану*)

наслутио је курјак зиму љуту,

зато тако рано почео је да се јежи –⁷⁰

[2]

Ха! Ха! Ха!

Хлеба!

Своје људе!

⁶⁶ Првин било: *све илузије*.

⁶⁷ Било напишано и потоа пречкртано: *И најзад*.

⁶⁸ Претходно било напишано, па претпазливо е пречкртано: *зар је мало харѣије, зар је мало векова*.

⁶⁹ Првин било напишано: *у средњем В[еку]*.

⁷⁰ До тука завршува првата исполнета страна на шпалтата, а на другата страна првин било напишано, па потоа целото пречкртано:

Ха! Ха! Ха!

Хлеба!

Своје људе!

Слободе!

Збиља, баш су скромни у својим захтевима!

Па зар је то могуће?

Освен тоа, на оваа страница има и други нафрлоци на српски, на македонски и на бугарски јазик: *заузеѣи*; со молив на македонски: *сараѣа имам ја зар не се ѣлашии?*; на крајот искосено на бугарски: *уамрие [?] е вече ѣѣук*.

Слободе!
 Јесу ли при свести!
 Па зар је то могуће?⁷¹
 Ови су збиља полудели!⁷²
 Ха! Ха! Ха!
 Хлеба – зар је мало пекара?

4.

Тоа е целиот расположив ракопис од овој засега непознат драмски текст на Марковски. Но од најраното поетско творештво на 20-годишниот ученик од Скопје веќе ни се познати седумте песни на македонски јазик што некаде во 1934–1935 година авторот му ги испратил на стружанецот Иван Хаџов за да ги објави во Бугарија и сега се чуваат во богатиот приватен архив на егејскиот Македонец Христофор Савелла во Софија. Тој неодамна ги објави во рамките на опширниот текст „Венко Марковски... или поетскиот парадокс на едно судбоносно време“ (во три броја) во софискиот неделник „Словото днес“⁷³, а ги преобјави кај нас Гане Тодоровски во својата „Книга за

⁷¹ Во овој ред стои пречкртано повторувањето: *Ха! Ха! Ха!*

⁷² Претходно тука стоел пречкртаниот и пренесен погоре стих: *зар је ѿо моџуће!*

⁷³ Христофор Дзавелла, *Венко Марковски... или поетическият парадокс на едно судбоносно време*, „Словото днес“, XII, 28 (537), София, 4. X 2007, 12–13. Седумте стихотворби од В. М. Марковски се напишани во 1934 и 1935 год. на македонски јазик (четирите датирани, а последните три недатирани). Самиот автор на шесте песни им ставил наднаслов на бугарски: „Исповести на един затворник“ (веројатно напишани веднаш по пуштањето од затворот во Скопје и со цел да бидат објавени во Бугарија). Датираните три ги дал по следниов редослед: „Роман“ (датум: Скопие, 6 ноември 1934 год.), „Елегиа“ (датум: Скопие, 7 ноември 1934 год.) и „Трилогија“ (датум: 8 ноември 1934 год.), а во продолжение следат недатираниите: „Балада“, „Час“ и „Младини“. Меѓутоа, како прва, пред сите нив, В. М. Марковски ја поставил долгата стихотворба под наслов „Романса Марија“ (12 строфи со графички изделено петостишие во почетокот, коешто исто така го содржи акростихот *Марија*), па по поставениот „Крај“ на бугарски го напишал и следниов текст: „По случай дваестиот ми роден-ден. Авторът. 5-III-1915 год. – Скопие – 5-III-1935 год. – Велес:“, а под сето тоа (лево) уште еднаш го потврдил местото и денот на напишувањето: „Велес, 5-III-1935 год.“. Притоа е значајно името *М а р и а* што го наоѓаме и во акростихот и во посветата („На мојта мила съпруга *Марија* Марковски“) во „Сонетниот венец“ напишан исто така во Велес пет месеци подоцна (на 24 септември 1935 год.) и на бугарски јазик. Во коментарот за песната „Романса Марија“ Хр. Тзавелла пишува дека авторот ја напишал „като поетическа матрица“ на стихотворбата на Христо Ботев „Хаджи Димитър“ и, сугерирајќи го марсејскиот агентат на српскиот крал Александар I како блиска асоцијација, претпоставува: „Показателно е мистичното воведение на стихотворението, чиито пет стиха образуват акростиха *‘Марија’*, една далечна поетична алузия за „русата красива славјанка“

Венко Марковски⁷⁴. Покрај нив, и ние во 1989 година ја објавивме стихотворбата (на македонски јазик) „Клетник“⁷⁵, напишана на 14. VII 1933 год. во Скопје, како дел од фондот што ни го предаде К. Гочков.

Создавањето литература на родниот јазик беше една од интенциите во национално-политичката Програма⁷⁶ на конспиративната младинска организација МОРО⁷⁷. Во тие години (1932–1934) близок до оваа скопска група беше и Кочо Рацин, а активен учесник во неа и молерскиот работник Коле Неделковски. Во 1933 год. Рацин веќе ја имаше подготвено својата прва стихозбирка од 14 песни на македонски јазик⁷⁸. Во тоа време многу млади македонски поети пишуваа текстови на мајчиниот јазик и имаа полни тетратки со стихови, па и со проза⁷⁹, но немаа можности за публикување. Охриданиецот Радослав Петковски⁸⁰, на пр., имаше стокмено цели стихозбирки и драмски текстови на македонски јазик, а првите стихови ги објави во 1935⁸¹. Во следната 1936 година стихови на македонски објавија Кочо Рацин⁸² и Борис Цонов⁸³, потоа Венко Марковски⁸⁴, Воислав Илиќ⁸⁵, Христо Попси-

Мариа Вондрачек, която предоставя оръжието на Черноземски да изпълни своята мисия“ (Христофор Тзавелла, *Венко Марковски... или поетическият парадокс на едно съдбоносно време*, „Словото днес“, III, 27 (536), София, 27. IX 2007, 11).

⁷⁴ Гане Тодоровски, *Книџа за Венко Марковски*, 189–199.

⁷⁵ Д-р Блаже Ристовски, *Поретрети од македонската литературна и национална историја*, II, Култура, Скопје, 1989, 435–436.

⁷⁶ Блаже Ристовски, *Кочо Рацин. Историско-литературни истражувања*, 140–143.

⁷⁷ На истото место, 127–144.

⁷⁸ Блаже Ристовски, цит. прилог во „Прилози“, XXXIII–XXXIV, 1–2, МАНУ, 233–243.

⁷⁹ Б. Ризовъ, *Отъ сега сѣ така*, „Южна литература. 1838–Райко Жинзифовъ–1938“. Юбилеен брой, София, 1938, 7–8. Во весников, покрај сонетниот венец за Данте Алигиери (на бугарски јазик), се публикувани и песните од Венко Марковски (на македонски): „На Райко Жинзифовъ“, „Меракотъ“ и „Изгора“ (6).

⁸⁰ Д-р Блаже Ристовски, *Пројави и профили од македонската литературна историја*, 2, Студентски збор, Скопје, 1982, 192–214.

⁸¹ Радослав Петковић, *Рибарче*, „Нови сјај“, II, 16–19, Битољ, 1935.

⁸² K. Racín, *Iz makedonske lirike. Do eden работник*, „Književnost“, IX, 4, Zagreb, 1936, 178.

⁸³ BODŽO (псевдоним), *Sečač* [и] *Pamučna vlačarnica*, „Glas omladine“, II, 11, Zagreb, 22. XI 1936, 4–5.

⁸⁴ Венијамин Маркоски, *Горо ле...* [и] *Поминаф...*, „Јужни преглед“, XI, 4–5, Април–мај 1937, 174.

⁸⁵ В. Илиќ, *Туѓина – џуџа џолема*, „Луч“, I, 5, Скопје, 1937, 205.

мов⁸⁶, Антон Панов⁸⁷, Асен Тодоров⁸⁸ и Виктор Акимовиќ⁸⁹ во 1937, а Цеко Стефанов Попиванов⁹⁰ и Коле Неделковски⁹¹ во 1938 и 1939 год., кога се појавија и цела плејада стихотворци на македонски јазик, па и со одделни стихозбирки. Тоа е веќе брзиот тек на бурниот период од предвоениот развој на македонската поетска реч.

Кога Венко Марковски почнал да пишува на македонски јазик засега аргументирано и точно сеуште не може да се утврди. Според сеќавањето на современниците, првата песна на македонски „Просјак“ тој ја прочитал пред Литературната дружина во Гимназијата во Скопје во учебната 1928/29 година. И К. Гочков во 1976 год. тврдеше дека Венко почнал да пишува на родниот јазик од III клас. Притоа наведе и конкретен пример од тоа време. Тие со Марковски биле многу блиски со скопскиот бавчованџија Никола „Богородица“. Неговата ќерка била тешко болна од туберкулоза и Венко напишал песна за болното девојче. Од таа песна Гочков ни ги изрецитира следниве стихови:

*Онаа коса црна свила
во ѝрах ќе се ѝрејџвори набрџу...*

НО

*Кајсијаџиа ѝредвреме од дрвоџио не ѝаџа...*⁹²

⁸⁶ Р. Симовиќ, *Весникарче*, „Наш весник“, I, 1, Загреб, 30. III 1937, 7; *Борба* [и] *Нашиџиџи џрад*, „Луч“, I, 6–7, Скопје, 15. XII 1937, 272–273.

⁸⁷ А. Пановиќ, *Врни се во дом*, „Луч“, I, 2–3, 1. III 1937, 82 (напишана во Белград, 1925).

⁸⁸ Т. Арсенијевиќ (псевдоним), *Афион*, „Наш живот“, II, 10, Нови Сад, 1. IX 1937, 6; „Луч“, I, 5, 1. X 1937, 204–205. Во превод песнава е обавена и на унгарски: *Afion*, „Hid“, V, 2–3, 1938, 33, а македонската верзија студентите масовно ја изведуваа и во Македонија како хорска рецитација.

⁸⁹ В. Аћимовиќ, *Реч оџи џурџеџчија џиџо рабоџиа за Форда*, „Наш живот“, II, 13, 1. XII 1937, 8.

⁹⁰ Ц. Стефановиќ, *Печалбарска елеџија, На моеџио либе...*, „Луч“, II, 1–2, 15. II 1938, 47; *Везден вера феџује* [и] *Невесџиин койнеж*, во истиот број, 47–48; *Црн Трајче* (Фрагмент из романа „Афион“), „Луч“, II, 3, 30. III 1938, 97–101; *Арџаџско џисмо*, „Луч“, II, 4, 20. IV 1939, 146.

⁹¹ Кољо Неделковски, *Сто'анџ войвода*, „Илустрација Илинден“, X, 6 (96), София, јуни 1938, 1; *Радкина невоља и Богданџ и Гроздана*, „Илустрација Илинден“, XI, 2 (102), февруари 1939, 7–9; *Мајка, Одродени и Чичко ми*, „Илустрација Илинден“, XI, 6 (106), јуни 1939, 8–11; *Стоанџ на Орџановџи*, зб. „Илинден 1903“, София, 2 август 1939, 20. На челно место во зборников е објавен „*Маршоџи на Илинден*“ од Венко Марковски што потоа не е вклучуван во неговите стихозбирки.

⁹² Блаже Ристовски, *Кочо Раџин...*, 135.

Веднаш по емигрирањето во Бугарија, веќе во мај 1938 година Марковски ја објави песната „На смрт“ во софискиот весник „Заря“⁹³ (што влезе и во првата негова стихозбирка „Народни бигори“), во која, макар и со преосмислена идеја но со истиот дух (овојпат се однесува за болен син), ги наоѓаме и мошне блиските стихови со оние што по толку децении беше ги запомнил Гочков:

*Две очи гаснат... болка ги пие,
смърт̃ ќе ги скрие
ноќеска!*

*Онаа коса... огин я гори,
пра ќе я стори
набъргу!*

*Оноа лице... моминска рана,
лута го слана
покрила!*

*Онаа снага... змиа я вие,
в земня ќе гние
без време!*

*Одамна лежи... стра да те фане
нема да стане
никога!*

*Офтика църна у две го свила –
гроб го сторила
на живот! Итн.*

5.

Ова индиректно треба да значи дека всушност првите стихозбирки на македонски јазик во XX век на В. Марковски се настанати во Скопје до неговото емигрирање во Софија. Тоа го сведочат и првите две стихотворби што тој ги објави во скопскиот „Јужни преглед“ (1937). Од друга страна, предговорниот текст на проф. Стефан Младенов кон првата стихозбирка на В. Марковски „Народни бигори“ е завршен во Софија „на Лазаров ден 1938“⁹⁴, а тоа значи дека ракописот на збирката авторот ја понудил за печат во есента на 1937 година, наскоро по стигнувањето во Бугарија и воопшто не може да се размислува

⁹³ Вѣнко Марковски, *На смърт̃*, „Заря“, XVI, 5919, София, 21. V 1938, IV.

⁹⁴ Вѣнко Марковски, *Майчин̃ език̃. Народни Бигори. Стихотворения съ предговор отъ Ст. Младеновъ*, София, 1938.

дека Марковски ги создавал тие песни тогаш, по доаѓањето во Софија. Впрочем, тоа го потврдува и фактот што го наведува и предговорникот дека во јубилејниот весник „Јужна литература“, посветен на стогодишнината од раѓањето на Рајко Жинзифов, се веќе објавени трите песни од В. Марковски, како и сонетниот венец (на бугарски јазик) „Данте Алигиери“ (из „Акордитџ на вѣчностџта“)⁹⁵, подготвен исто така уште во Скопје. Логично произлегува дека авторот дошол од Македонија и со веќе подготвените песни за двете први стихозбирки. Всушност, тука не може да се зборува за некакво влијание на бугарската средина (од Теодор Трајанов или Јордан Бадев, па ни од Тодор Павлов), туку тоа творештво е израз на патриотското чувство и националната свест созреани и реализирани уште во Македонија.

Истото тоа се однесува и за Коле Неделковски, којшто почна да твори уште во Скопје во рамките на МОРО и се пројави со напечатени свои стихови на македонски речиси истовремено со Рацин и Марковски (1938). Со влегувањето во пазувите на Македонскиот литературен кружок во Софија (1939) Венко и Коле само ја доизградија својата национална свест, ја утврдија својата лева политичка ориентација во македонското движење, го разгранија својот идеолошки и поетски израз, а Марковски речиси ја напушти дотогашната народнопоетска версификација. Впрочем, седумте стихотворби од 1934–1935 год., како и другите ракописи од тоа време, потврдуваат дека тој го култивирал тој стил уште во Скопје – паралелно со урнекот од усната народна поезика.

Дека сето ова е точно ќе наведеме уште еден аргумент како расположив пример. Во фондот на Венковите литературни записи од скопскиот период што ни ги предаде К. Гочков има и еден шпартан лист, без пагинација, на којшто е и објавената песна од В. М. Марковски „Клетник“ од 14. VII 1933 година. Пред неа на истата страница и со истото зелено мастило се наоѓаат и завршните редови од сеуште непознат драмски текст (или спев) во стихови исто така на македонски јазик, датиран со *30-VIII-1934 – Скопие*. Дури и тоа е показ за атмосферата и стремежот на македонските творци во Скопје да подготват свои стихозбирки. Примерите на Рацин, Петковски, Илиќ, Попиванов, Марковски и други се илустрација за оваа прилично масовна историска појава.

Карактеристично е што и овој текст на Марковски не го следи стилот, ритамот и версификацијата на македонската усна народна поезија, туку го одразува литературното влијание од српската и првен-

⁹⁵ На истото место, 11.

ствено од современата бугарска поезија што очевидно му била достапна. И овде употребува фонетски правопис, без еровите, но со употреба само на руско-бугарската графема *й* (а не *j* или *i*). Дали и Венко во тоа време бил запознат со книгата, јазикот, азбуката и правописот на К. П. Мисирков, која Рацин (макар и со отстранети насловните страници) ја имал в раце кон крајот на 1933⁹⁶, засега не знаеме. Подоцна (1940) и Венко се одушевува од Мисирков, па со патриотски посвети му ги праќа своите стихови на Мисирковиот син д-р Сергеј К. Мисирков⁹⁷.

6.

Бидејќи обележува етапа не само од Венковиот поетски и јазичен развиток, краткиов завршен фрагмент од македонски текст интегрално го пренесуваме според оригиналниот запис:

Мариа

О збогум мили мой! (*умира*)

Дувот (*нее и свири*)

О стой! каде! Стой!

Првиот Призрак

В црниот поколен край!

Другиот Призрак

В златниот вечен рай

–*Крај*–

30-VIII-1934 – Скопие

Прави впечаток дека овој поетски драмски текст на Марковски е напишан исцело на убав македонски јазик (сосе ремарките и имињата на лицата во дејствието). Бидејќи по овој запис на истата страница на непагинираниот лист започнува стихотворбата „Клетник“ и завршува на целата следна страница, треба да се разбере дека дејството од драмскиот текст тука завршува, но колку страници имал тој развиен текст – не може да се претпоставува. Може, меѓутоа, да се тврди дека до 1937 год. Венко Марковски во Скопје имал работено најмалку врз три драмски текста во стихови.

⁹⁶ Блаже Ристовски, *Кочо Рацин...*, 174, 299–300 и 384; истиот во цит. *Порцреји*, 2, 339–340.

⁹⁷ Блаже Ристовски, *Крсти Мисирков. Нови исцражувања и сознанија*, Матица Македонска, Скопје, 2000, 479–484.

7.

Македонското наследство од скопскиот Венко Марковски може да се прошири и со текстот на стихотворбата „Марш“⁹⁸ што паднала во рацете на југословенската полиција по апсењето на членовите на МОРО во Скопје по Марсејскиот атентат врз кралот Александар во 1834 година. Меѓу младите притвореници е и матурантот Венко Марковски, по кое тој е истеран од Гимназијата и останува без матурскиот испит. Песната е најдена во нестручен препис од оригиналот, направен од полицијата во Скопје и се наоѓа сред архивските материјали од Судот за заштита на државата во рамките на судскиот процес против К. Рацин и групата комунисти од септември 1934 година, кон кои се приклучени и документите од апсењето на скопските ученици. Денеска текстот се чува во Архивот на Институтот за проучување на работничкото движење во Белград под сигнатурата: *Македонија, I/18*. Неавторизираниот текст на овој „Марш“ не е придружен со никакви податоци, но според стилот и идејно-политичката платформа може да се претпостави дека е дело на В. Марковски, којшто и подоцна се прослави со севозможни маршеви. Конечниот одговор може да го дадат само идните подетални истражувања на белградските архиви и ракописната оставнина на поетот.

8.

Дека ученикот во Скопје Венко Марковски сосем слободно се служел не само со македонскиот, туку и со српскиот и со бугарскиот литературен јазик, е видливо и од досега наведената аргументација. Познавањето на бугарскиот литературен јазик и тогашниот правопис ќе го илустрираме со еден досега непознат негов манускрипт што по Ослободувањето се нашол во Гимназискиот народен музеј во Велес⁹⁹, а сега се чува како „материјал под ембарго“ во Архивот на МАНУ во Скопје. Копијата од ракописот ја добивме „со дозвола од претседателот на Архивскиот одбор акад. Д. Зографски“ на 16. 11. 1992 год. На нас-

⁹⁸ Иван Мазов, *Една непозната стихотворба од 1934 година. Дали е тоа првата Рацинова песна на македонски јазик?*, „Современост“, VI, 7–8, Скопје, 1956, 555–563; Д-р Блаже Ристовски, *Македонскиот стих 1900–1944. Истражувања и материјали*, I, Мисла, Скопје, 1980, 170–171; истиот, *Прояви и профили...*, 2, 188–189.

⁹⁹ На првите две страници е поставен тркалезниот печат на оваа институција, во чиј центар е југословенскиот грб, а околу него пишува: Гимназијски народен музеј. Велес.

ловната страница, покрај потписот *В. М. Марковски*, стои изгравиран само насловот: *Сонетен Вџнецъ*. Целиот текст е на тогашниот бугарски литературен јазик и правопис¹⁰⁰, исто како што бил и сонетниот венец „Данте Алигиери“¹⁰¹ што беше напечатен веднаш по пристигнувањето на авторот во Бугарија. Ракописот е пишуван на бели големи листови, без пагинација, а секој сонет и Магистралот се на посебни страници, со обележуван хедер-футер над секој сонет, а сите страници се подвртани како веќе подготвено за печат посебно издание. На почетната страница горе пишува: **На мойта мила сопруга Марија Марковски**¹⁰². По последниот (XIV) сонет е обележено и местото и датумот на завршувањето на Сонетниот венец: **Велесъ, 24 Септември 1935 годъ**.¹⁰³ Дека во тоа време Венко Марковски продолжително престојувал во Велес потврдува и стихотворбата „Романса Марија“ што е напишана исто така во овој град по повод дваесетгодишнината на авторот на 5. III 1935 година, но – на македонски јазик. Во Велес се напишани и некои други негови песни што се печатени во Софија во 1938 год.

Венко Марковски е автор и на најголем број сонетни венци во нашата литературна историја, но и овде прави впечаток неговото веќе солидно познавање на правилата и структурата на оваа литературна форма. Независно од правописните пропусти и специфичната интерпункција, творбата се одликува со допадлива верзираност во версификацијата што ќе остане и како трајна одлика на овој автор. Овојпат отсуствува и посебен наслов на сонетниот венец, а не е сосем јасно спроведена ни основната идеја. Важно е да се има предвид дека текстот

¹⁰⁰ Неговата сопруга Филимена Марковска сведочи: „Можеше да чита и да комуницира на руски, француски, германски, италијански, српскохрватски, а во затворот беше започнал да го учи и англискиот јазик за да може да ги чита во оригинал Шекспир, Бајрон и Шели, иако многу нивни дела знаеше наисуст и во секое време можеше да ги рецитира“ (Блаже Миневски, *Венко се бореше против сrbоманската мафија во Скопје*, „Фокус“, бр. 616, Скопје, 20. IV 2007, 39).

¹⁰¹ Ф. Марковска кажува дека „Венко уште во Скопје, освен на македонски, пишува и на бугарски јазик, како што е сонетниот венец „Данте Алигиери“, отпечатен во Софија и посветен на лирикот Теодор Трајанов. Инаку, сонетниот венец за Данте го носел со себе, а сонетните венци „Бетовен“ и „Леонардо да Винчи“ во Софија требало да ги пренесе Киро Гочков. За жал, двата сонетни венца се загубени. Таква била судбината и на драмата „Нашинци“, испратена да се објави и постави на сцена во Америка. Знам дека формата на сонетниот венец беше негова многу сакана форма. Во неговиот опус има 58 сонетни венци...“ (на истото место).

¹⁰² Засега не знаеме ништо за личноста (ако името *Марија* не ја симболизира татковината *Македонија*?).

¹⁰³ Тврдиот ер (ъ) кај *годъ* не е поставен во согласност со тогашниот бугарски правопис, освен ако не се работи за руско влијание.

е пишуван во Велес и завршен две години пред пристигнувањето на Марковски во Софија (7. X 1937). Тоа е времето кога најактивниот член на МОРО како матурант во 1934 год. е уапсен во Скопје и цели 31 ден бил в затвор и како македонски националист е избркан од Гимназијата – без право да го полага матурскиот испит. Неуспешни остануваат и неговите обиди да матурира во Чачак (1934) или во Куприја (1935), се среќава со македонските студенти во Белград и во Загреб, а полицијата постојано го прогонува. Навреден, понижен и обесхрабрен за сопствената животна и развојна перспектива, Венко самиот признава: „Мислата за бегство во Бугарија зрее во мене“¹⁰⁴. Сонетниов венец го рефлектира тоа мрачно расположение и не случајно е напишан на бугарски јазик и подготвен да се отпечати во Софија.

Заради комплетното и покомплексно проучување и запознавање на овој значаен и крајно контроверзен автор во нашата историја, Сонетниот венец го објавуваме интегрално, без никакви интервенции:

В. М. Марковски

Сонетен ъ Вѣнецъ

*На мойта мила съпруга
Мария Марковски*

- I -

*Музо богуваша съ наслади химерни,
Кжде тѣй самина, като тварь презрена,
Луташъ вече късно въ тѣзи ноцъ вихрена.
Тѣй бледа и страшна, като чувства черни?!*

*Клетви ли разгаряшъ тежки и чемерни
На чужди огнища безъ искра свещена?!
Съ подлостъ ли замамвашъ младостъ завещена
За вѣченъ упокой на синове верни,*

*Тамъ далече нейде въ манастиръ незнаенъ
Де глуха тишина на вѣки владѣе.
Де всичко въ самота гине и чезнѣе,*

¹⁰⁴ Гане Тодоровски, *Книѡа за Венко Марковски*, 63.

*Като умирающъ компонистъ отчаенъ,
Който, презъ живота въ немации крайни,
Акорди световни бурни и омайни,*

- II -

*Акорди световни бурни и омайни
Е разкривалъ съ дара на тозъ въкъ лжжовенъ,
На този погрознелъ съ коварства затровенъ
Препъленъ, потъналъ въ ужаси потайни;
Азъ треперамъ вече, катъ вълни безкрайни
На лазурно море подъ бича грѣховенъ
На тайфуна проклетъ, чий ядъ въковенъ,
Лѣ се яростно съсъ сили незнайни,*

*Въ сѣки часъ. Замирамъ азъ тукъ отъ твоя взор
Тѣй пламналъ като жаръ – тѣй дълбокъ като ноцъ
Който ме пронизва и реже съ чудна мощъ,*

*Катчели нещасници създавамъ въ позоръ
За присмѣхъ пакостенъ на хора нетрайни
Радостъ, който нивга, катъ мечти нехайни,*

- III -

*Радостъ който нивга, катъ мечти нехайни
Не бѣха видѣли – ни жалба познали
За ржби премили честно загинали
Катъ гиганти храбри въ битките отчайни –*

*Ни глѣчъ сирашки на роби нейстрайни
Прикритъ тамъ дълбоко въ грѣди увѣхнали
Не чули какъ вечъ за нови идеали
Събужда юнаци съсъ волѣ безкрайни –*

*Плаша се отъ тебе – страшна си превече,
Умътъ ми тъмнѣе – кръвѣта какъ възпира,
А въ душата горка ниту капка мира –*

*Грозна си премного – не ще се изрѣче –
Нито се описватъ – колко сж безмерни
Извити въ безсѣнни неволи чемерни,*

- IV -

Извити въ безсънни неволи чемерни
Твоите патни тихи – Въ Ада ли си била
Де пируватъ вѣчно нетленни теглила,
Въ мъките гореци на душите черни?!

На поменъ ли тѣжженъ съсъ фей безверни,
Де вѣчна Изгора мъжествена сила,
Която е рода въ трауръ забулила,
Оплаква въ молитви дълбоки – безмерни?!

Или въ тебе тай скърбъ неотразима
За младостъ сразена въ цветътъ най-чаровенъ?!
Или оцъ по-страшно? Злодѣецъ вѣковенъ

Предъ тебе разкрилигъ мѣстъ неумолима,
Да всичко зарови що като чемерни
Ясно не сж възрѣли ни щастия верни,

- V -

Ясно не сж възрѣли ни щастия верни,
Нито животъ скромнъ на този свѣтъ злобенъ,
Пълнъ съ морни вражества и на гадъ подобенъ,
Която издѣхва въ мачноти най-черни –

Повестъ меланхолна азъ въ твоите безмерни
Погледи плачевни съсъ боль претегобенъ
Виждамъ че се скрива, катъ герой поробенъ
Въ чужбина омразна въ кѣтове чемерни

Да изгони мълкомъ свойте величави
Мечтанья прокобни, който сж го безъ жалъ
Завѣли въ най-глуха и въ най-мръсна печаль

Да погребе свойте младини блещави,
Съ подвизи лѣжливи – тъмни и нетрайни
Молитви утѣшили – нежни – покаяни,

- VI -

Молитви утешили – нежни – покаяни,
Който не дочуватъ – ни плача тѣжовенъ
На сърца разбити – ни зова отровенъ
Оплетенъ отъ скърби несвидни – безкрайни –
Мощта ме напуска – Тъматъ ме незнайни
Въ този мракъ аморфенъ – стихийнъ – вихровенъ
Сурови, катъ палачъ беснѣещъ – върховенъ
Грижи неспокойни – оловни – потайни –

Може би с'извършва Волята Всевъчна
Чрезъ тебе, Горкино, въ този часъ стѣрахоменъ
Кога всичко немѣ безъ дѣхъ животенъ

Въ една ужасия адска – безконечна –
Смъртъ ли тукъ предричаишъ или дни отчайни,
Ангелска доброта на светци истрайни,

- VII -

Ангелска доброта на светци истрайни
Който по друма на живи неволи
Безспиръ сѣ грядели и боси и голи
Катъ прави титани дивни и омайни

Въвъ тѣхъ да заловишъ – О, злини потайни,
Какво ли още въ позорните ви роли
Не ще се възроди? Съ какви ли не воли
Свивате тѣй грозни престѣпленя крайни?!

О, ви коварници гадни и безумни,
Що тамъ предадече въ земя неразкрита
Подъ ропски небеса съ пакостъ ненасита

Развѣвате примки кобни и безиумни –
Не ли ви досаждатъ тѣзи рани черни
Рози божествени въ хубостъта безмерни,

- VIII -

Рози божествени въ хубостъта безмерни
Който ловятъ често? Може би наслада

*Въ чуждите мжченя, о, роби на Ада
Вече забравени въ беди най-чемерни*

*Че осещате страдно? илъ сънки химерни
По-люти отъ змия – а по-зли отъ глада
Ве проганятъ вѣчно къмъ бурна награда
Докатъ тѣй разбити въ жестокости черни*

*Не измрете жално – Мощта ме остави
И волята пристига на сжиций бръгъ –
Не зная вечъ кжде? на кой ли ази бѣгъ*

*Да се предада тукъ – Само оцъ се бави
Верата силна въ менъ –И, уви, безценна
Крилата посвещава за вси врѣмена,*

- IX -

*Крилата посвещава за вси врѣмена
Химнъ бодрителна – Мога ли да питамъ
Та въ празни мечти разсѣянъ да не скитамъ
Като луда дѣва въ ноцъта изгубена –*

*Недѣй м'изтезавай, о, Музо свещена,
Покорно азъ моля да вечъ не отлитамъ
Въ мрачни заблуди и въ тѣхъ се не преплитамъ
Като плѣнъ уловенъ въвъ мрежа хвърлена –*

*Нерадостно виждамъ дошла си при мене, –
Каква ли те нужда тѣй скришно затрива
Въ този часъ боязливъ на ноцъта бурлива –*

*Заклевамъ те въ дните на горко презренъе
И въ младостъ горестна на душа разбита
О, тебъ съ неописаемъ вуалъ обвита,*

- X -

*О, тебъ съ неописаемъ вуалъ обвита
Която съхнешъ тукъ тихо и безъ следа
Кажи на менъ вече, защо си тѣй бледа
Тѣй страшна като пустошь въ мрака прикрита*

Не мога д'издържа – Печаль страховита
Впива се тъй подло, катъ въ сираци-чеда
На вънъ оставени, мжчителна беда,
Въ душата ми плачна и тъй жаловита –

О, не, мълчи още, разкри скърбъта своя,
И азъ състрадалецъ, заклевамъ се въ себе
Ще ти бжда знай все дор' ме не погребе

Сждбата груба и върху менъ покоя
Гробенъ не зацари – И въ Смъртъта прикрита,
Въчността когато гръдъта ми испита,

- XI -

Въчността когато гръдъта ми испита
Ще свали нечуто въ немила забрава,
Заклевамъ се последно, о Величава,
Че не ще те нивга на мъстъ ненасита

Азъ да зареза – Въ борба гърмовита
Ако ли загина – спомни си тогава
Че невга е било и съсъ дума здрава
Между живите – о, Музо гласовита!

И най-сетне подиръ дълго двоуменье
Съ гласъ затихванъ вече въ това бурно доба
За тжги момини и родна тегоба

Който минаватъ презъ умътъ съ томленье
За дни кръвави и младостъ умилена
Съ измама позорна и скърбъ безимена,

- XII -

Съ измама позорна и скърбъ безимена
Що бѣ понесена – като обрулени
Красни горски цветя отъ вихри студени,
Подвзе да разгатва – тъй избежувена:

„Отъ странни далечни, де участь огнена
„Погълва безспирно младини засмени,
„Долитамъ при тебе съ болки съкровени
„По тъзи неизмълвима нощъ тъклена –

„Припомки недраги въ свѣстѣта ми пламтѣятъ,
„Стонове кошмарни духа ми разбиватъ,
„А рани дишащи сърцето испиватъ –

„И люто измѣчватъ – И тѣй вечъ владѣятъ,
„Каточе Мамона злорадъ ще ги цяли
„Клето тамъ сбере при мъртвитѣ легнали,

- XIII -

„Клето тамъ сбере при мъртвитѣ легнали
„На Онзи Свѣтъ незнаенъ – Тѣй замислена
„И съ грижи настрѣхнали вече облѣна
„Виждашъ ме че идвамъ – но какви печали

„И какви гласове тукъ мене сѣ звали,
„Вервамъ че не схващашъ – Въ тѣзи нощъ вихрена
„Какво значи сега, като изгонена,
„Да луташъ немирно въ мѣжки нетихнали –

„Не мога д'истрая, сирото творенье,
„А съ гатки ти разгатвамъ свойта скърбъ черна;
„За туй ли съмъ при тебе, о, азъ, мизерна,

„Дошла тѣй самотна, катъ тайно виденье?
„Макаръ че ме вплѣнатъ тегловни печали,
„И тогазъ ще ти вия свѣрхидеали –

- XIV -

„И тогазъ ще ти вия свѣрхидеали!
„О, чуй вече бола, който ме закѣсва
„И въ тъмнини вѣчни тегли и замръсва,
„Де светуватъ ядно чемерни фатали –

„Тамъ надъ твоейто либе крила размахали
„Тѣзи вероломни – Тамъ се вечъ разкъсва
Твоейта надежъ жива – О, тамъ се разпрѣсва
„Въ риданья горки и въ чезни дотегнали

„Твоейто сърце младо – о, недѣй чакай оцъ!“
И следъ туй млѣкна тя и отлитна безъ след’
Че този створъ е мой, който въ патни безчетъ

За менъ гори тамъ, о, смири се въ тѣзи ноцъ
Кѣлна се предъ тебъ и въ клетвите ни верни
Музо бозуваща съ наслади химерни!

- К р а й -

Велесъ, 24 Септемврий 1935 годъ.

Магистраль

Музо бозуваща съ наслади химерни,
Акорди световни бурни и омайни
Радостъ който нивга, катъ мечти нехайни
Извити въ безсънни неволи чемерни,

Ясно не сѣ възрѣли ни щастия верни!
Молитви утешили – нежни – покайни,
Ангелска доброта на светци истрайни,
Рози божествени въ хубостъта безмерни,

Крилата посвещава за вси врѣмена
О, тебъ съ неописаемъ вуалъ обвита!
Вѣчността когато грѣдъта ми испита,

Съ измама позорна и скѣрбъ безимена,
Клето тамъ сбере при мѣтвитѣ легнали,
И тогазъ ще ти вия свѣрхидеали!

Blaze RISTOVSKI

**FROM VENKO MARKOVSKI'S LITERARY LEGACY
(THE TRILINGUALISM AS A HISTORICAL DESTINY IN THE EARLY PERIOD)**

(S u m m a r y)

The polylingualism is a very frequent phenomenon among the Macedonian writers in the period before World War II. The available literary legacy of Venko Markovski shows that even he made his early literary trials in three languages (Bulgarian, Serbian and Macedonian), and later he published poetry in Russian as well.

We are publishing fragments of the written legacy of Markovski (in their original form) as an illustration of his trilingualism. For the first time there are being published fragments of his drama *Nashinci* [*Compatriots*] (written in his macedonianized Cyrillic alphabet) which has not been known in its complete version yet, as well as the beginning sketches of two other still unidentified dramatic texts (one written in Serbian, and the other in Macedonian language, but using the Bulgarian alphabet) which titles are still unknown. Besides this, for the first time we issue integrally the autograph of 24th September 1935 entitled *Сонетѣнъ вънецъ* [*Sonnet Sequence*], written in the Bulgarian language (using the alphabet of that time), and with the dedication *На мойта мила съпруга Мария Марковски* [*To my dear wife Marija Markovski*].

It can be stated that in his student period from 1928 to his move in Bulgaria in 1937 the prolific writer Markovski created an abundant trilingual literary material, a part of which was immediately published in Sofia: the sonnet sequence *Dante Alighieri* (in Bulgarian) and the first collections of poetry written in the Macedonian language between the two Wars printed in 1938. It is known that Markovski has written 58 sonnet sequences, some of them created earlier in Skopje, among which there are also the sonnet sequences *Beethoven* and *Leonardo Da Vinci* which are unknown to us, as well as several dramatic texts, some of them written in Macedonian. It is a fundamental fact that the first published collections of poetry of Venko Markovski were written before 1937 and that they were only printed next year after his escape to Sofia.

Катџица КУЛАВКОВА

**ПАРАДИГМАТА НА ДИСТАНЦИЈАЦИЈАТА
(ПОИМИТЕ ОЧУДУВАЊЕ, ОТУЃУВАЊЕ, ЕФЕКТ НА АЛИЕНАЦИЈА,
ДЕЗИЛУЗИОНИРАЊЕ, ЕСТЕТСКА И ТОЛКУВАЧКА ДИСТАНЦА
ВО ПОЕТИКАТА И ВО ХЕРМЕНЕВТИКАТА НА XX ВЕК)**

**Увод во дефинирањето на поимот дистанца
(естетска и толкувачка дистанца)**

Поимот *дисџанца* (distance, distancia, Distanz, Entfernung) ја обележа епистемолошката парадигма на поетиката и естетиката на XX век и претставува нераздвоив дел од современите уметнички практики, особено во книжевноста (роман, расказ, драма), во театарот и во филмот, но и во сликарството, музиката, танцот и уметничката фотографија. Без поимот дистанца е речиси невозможно да се објасни функционирањето на современите фикционални уметности кои покажуваат свесна (намерна) тенденција да ги нарушат традиционалните облици на *мимеса* и на *илузија на стварност* (драма/театар, филм). При тоа треба веднаш да се подвлече сознанието дека дистанцата е конститутивно начело и на уметничкиот код (иманентно поетичко и конструктивно начело), и на комуникацискиот код (метапоетичко начело на чинот на рецепција и интерпретација на уметничкото дело). Кога се зголемува дистанцата меѓу авторот, раскажувачот и раскажаниот свет (приказната, ликовите и нивната перспектива, хронотопот, доминантниот светоглед), тогаш се намалува миметичноста на фикционалното дело. Со голема доза на веројатност може да се каже дека дистанцата и мимесата се обратно-пропорционално поставени и дека се стожерна релација на уметноста.

Дистанцата која се воспоставува по однос на имагинарниот, фиктивен и естетски отсликан свет на делото ја сигнализира тенден-

циозно темелната онтолошка разлика меѓу уметноста и стварноста. Таа тенденциозност всушност е главната карактеристика на (поетиката на) дистанцирачката уметност на XX век. Појавата на тенденцијата на дистанцирање на уметноста од стварноста на отворена сцена ја најавува интенцијата на дезилузионирање, т.е. на демиметизирање и дефикционализирање на фикционалната уметност. Оваа канонизација на постапките на нарушување/дестабилизирање на миметизмот на/во уметноста е појава од историски карактер и, како таква, има карактер на радикална системска промена.

Издигнувањето на интенцијата на демиметизирање на уметноста на ниво на официјален канон/норма на уметноста е обид да се рedefинира, односно да се ревидира миметичкиот код на уметничката фикција. Дали тоа навистина се случи, е големо и отворено прашање. Факт е дека еден добар дел од уметноста во XX век се оствари како реплика на миметичката и наративната традиција (францускиот Нов роман, метафикцијата и историографската метафикција, брехтјанскиот епски театар, театризираниот филм, современиот танц и др.), значи во корелација со наследените норми на миметизмот, чиешто владеење ја обележува историјата на уметноста од нејзините најстари периоди. Со други зборови, поетиката на анти-миметизмот (дистанцирачката уметност) не може ни да се конституира, ниту пак да се промислува (теориски) надвор од контекстот на миметизмот.

Денес доаѓаме во искушение да кажеме дека дури ни поетиката на миметизмот не би можела да се инсталира независно од претставите за немиметизмот. Дали станува збор за една историска ситуација во којашто, всушност, се покажа дека миметизмот и антимиметизмот се двете лица на еден ист феномен кои се преместуваат во историјата од преден на заден план и обратно? Дали, всушност, антимиметизмот не е само свесно редуциран миметизам и тенденциозно предизвикана илузија за немиметичност, како што впрочем и миметизмот е тенденција на создавање на илузија за стварност? Се чини дека уметноста е невозможна без миметичноста, дека миметичноста (фикционалноста) е услов без којшто не е можна уметноста, само разликата е во тоа што во одредени стилски формации, историски периоди и естетичко-поетички системи миметичноста е сведена на минимум, а во други е присутна до максимум. Тоа сознание отвора и многу други прашања, како што е прашањето на задоволството во приемот на уметничкото дело, кое воопшто не е небитен показател. Имено, кога се ревидира миметичкиот код на уметноста, всушност се ревидира и миметичкиот код на рецепцијата на уметноста, со што се влијае и врз традицијата на восприе-

мањето на уметноста, врз хоризонтот на очекување и условниот рефлекс кај читателот (слушателот, гледателот, аудиториумот, публиката) да се надева на миметички ужиток, да се надева дека уметничкото дело ќе му овозможи да ужива во екстатичното и катарсично внесување во светот на уметничкото дело. Тоа внесување е посебен облик на ментално, медитативно, визуелно, емотивно, метафизичко и естетско соживување и поистоветување со светот на уметничкото дело. Тоа внесување е чин на соединување во којшто се станува Едно со светот на уметничкото дело. Тоа внесување е извонредно искуство на доживување на себеси и на светот преку искуството со едно уметничко дело, оти не сите дела имаат моќ силно и незаборавно да се втиснат во свеста и во меморијата на читателот, односно во колективната меморија на еден народ (па и пошироко, во универзалната меморија на човештвото).

Оттука, прашањето за спротивставувањата на антимиетизмот наспроти миметизмот и обратно (во сите нивни варијанти и финеси на актуализирање), е прашање тесно поврзано со мемориската моќ на уметноста, а – преку тоа – и со прашањето за функцијата на уметноста во општеството и во развојот на човештвото и на човечката цивилизација. Токму поради тоа и се јавува нашата (мојата) скепса по однос на радикалниот антимиетизам и дезилузионизам. Имено, на мислење сме дека екстремните антимиетички и дезилузионистички постапки во уметноста го дерогираат кодот на уметноста која покажува исконски (инхерентен) интерес да општи со човекот и со човештвото, да биде визија на светот, колку таа визија и да е дистанцирана, деформирана, софистицирана, симболична, алиенирана, очудена, атопична, енигматична... Тој темелен интерес на уметноста за човечкиот свет, во сите негови проекции, било овие да се нагласено антропоцентрични, теоцентрични, космоцентрични, митоцентрични, метафизички, историски, лудистички, футуристички, ја пред-одредува миметичноста како нејзина диференцијална супстанца, како основна карактеристика на нејзиниот идентитет.

Во оваа студија, сепак, првенствено ќе се занимаваме со некои аспекти на дистанцирањето и недистанцирањето од светот на уметничкото дело (уметничкиот свет) во поетиката и во херменевтиката на XX век, со цел да укажеме на постоењето цел комплекс од варијации на дистанцирање во уметничките практики (внатрешни, естетски постапки и облици на дистанцирање) и во херменевтичките (надворешни, интерпретативни облици на дистанцирање). Поимот *йолкувачка дис-танца* е херменевтичка актуализација на поопштиот термин *дис-тан-цијација*, *дис-танцираноси* (distanciation, distaciamento, Verfremdungseffekt, alienation effect), кој се употребува во речиси сите општествени,

хуманистички и културолошки дисциплини: лингвистиката, поетиката, естетиката, театрологијата, филмологијата, односно во психологијата, социологијата, економијата и антропологијата.

Во психологијата (психоанализата) дистанцата се дефинира како фројдијанско однесување кое подразбира *повлекување разлика* и растојание по однос на другите луѓе и настаните (на француски постои и изразот "prendre du recul"). Исто така, дистанцирањето во психологијата се сфаќа како заземање одбранбен став (заштита од нешто кое условно следи до колку не се направи неопходното дистанцирање). Се работи за практиката на превентивно *оѓрадување* на еден субјект од некогаш/нешто, со цел да се избегне нечија идентификација со изјави и постапки на други луѓе (спрема идеолошките ставови на политичките партии и други инстанци). Понекогаш дистанцијацијата се смета дека е поим сроден на психолошкиот поим *синдром на алиенација* (на германски – *Entfremdung, entfremdet*, аналогон на англиските изрази *alienation syndrome, to alienate, alienated from one other, estrangement*),¹ како и на марксистичкиот поим *алиенација* кој упатува на загубата на хуманистичките вредности во епохата на капитализмот, кога човекот престанува да биде субјект на општеството и на цивилизацијата.

Во современата естетика поимот дистанцијација (т.е. дистанцирање) се дефинира како постапка на разграничување, односно свесно истакнување на разликата/растојанието меѓу две инстанции во еден ентитет (во целината на книжевното дело, театарската претстава, филмот, јазикот, општеството). Во уметничките дела, со помош на мноштвото техники на очудување, се создава свест за разнородноста меѓу уметноста и стварноста, меѓу уметноста и историјата, меѓу еден и друг естетски код, меѓу авторската и читателската интенција. Естетички гледано, поимот дистанцијација се дефинира во корелација со формалистичкиот поим *очудување* (остранение), модифициран во театрологијата како *ефект на алиенираност* (на германски *Verfremdungseffekt*, па оттаму имаме V-Ефект).²

Со него се семиотизира идејата на намерната (интенционална) разлика што ја воведува уметникот и за којашто треба да води сметка и толкувачот (вклучително и аудиториумот). Намерното разграничување

¹ На lat. *abalienare* (да се мисли за себеси како за предмет, да се продава нешто). Ernst Bloch прави разлика меѓу *Entfremdung* и *Verfremdung* (*Alienation* и *Estrangement*), 1962.

² Може да се консултираат повеќе енциклопедиски речници, меѓу коишто на пр. *Leksikon savremene kulture*, pripr. od Ralf Šnel, Beograd: Plato Books, 2008.

(дистанцирање) на уметничкиот свет од (историската, социјалната и биографската) стварност е подеднакво легитимна естетска конструктивна постапка како и *миметичката илузија на стварност* (illusion du réel). И едната и другата постапка се применуваат во повеќето уметнички практики, а имено – во книжевноста, театарот и филмот, во операта, ликовната уметност, современиот танц. Проблемот кој е отворен за промислување е реверзибилен – дали дистанцирањето не е реплика на уметноста предозирана од миметичност или е иманентен творечки процес. Постојат елементи според коишто може да се каже дека облиците на дистанцијација во уметноста се реактивни и дека служат повеќе да ја дозираат миметичноста на уметничкиот свет, за разлика од облиците на миметичност кои се „првобитниот“ конститутивен грев на секое уметничко дело.

Иако има долг историјат и дебело досие на теориска елаборација, во современата херменевтика сè уште се предмет на дискусија повеќе аспекти на толкувачката дистанца: свеста за онтолошката разлика (уметност наспрема стварност), за временската разлика (изворна историска припадност, време на толкувањето), за културно-традициската разлика (системски разлики, разлики во цивилизацискиот код), за неидентичноста меѓу авторот и толкувачот, меѓу интенциите на авторот, меѓу текстот и толкувачот (историчност на уметничкото дело). Во оваа прилика ние ќе се задржиме првенствено на разнородноста на поимите очудување и дистанцирање, што произлегува од нивната специфична употреба во два домена: прво, во доменот на поетиката, кога поимот очудување се јавува како чинител кој е својствен за чинот на создавањето на уметничкото дело, и второ, во доменот на херменевтиката, кога поимот дистанцијација се јавува како чинител иманентен на интерпретацијата на уметничкото дело.

Оттаму, првата дистинкција што ние ќе ја направиме во овој оглед, се однесува на фундаменталната дискурзивна разлика меѓу *очудувањето* (на руски *оси́ранение*, француски *étrangéité*, англиски *enstrangement*, *defamiliarization*, *Alienation Effect*, *V-Effect*), од една, и *дистанцирањето*, од друга страна. Од оваа базична разлика произлегуваат натаму другите термилошки, методолошки и концепциски дистинкции.³

³ Структуралистичката интерпретативна стратегија особено ја подвлекува дистанцата (различноста) меѓу инстанцата на емпирискиот субјект (поетот) и онаа на лирскиот субјект во самата песна (граница која бледнее во песните со конфесионална и автобиографска структура, како на пр. во песната на Силвија Плат „41

Се чини дека термините очудување, отуѓување и (толкувачка) дистанца се, од една страна, доволно сродни за да се посматраат како комплементарен пар (семантички двојници), а од друга – имаат доволно специфики кои заслужуваат да бидат предмет на едно сериозно промислување. Терминот *очудување* се врзува првенствено за сферата на јазично-уметничките практики (книжевноста), терминот *отуѓување* или *алиенација* мултидискурзивните медиуми на театарот и филмот, а терминот *дистанцирање* за сферата на херменевтичките и спознајните практики. И уметничките практики ја сугерираат оваа логична дистинкција: очудувањето да се врзе за ревизијата на внатрешните, уметнички конвенции (актуализација, модернизација, ресемантизација), додека дистанцијацијата да ги означува критичко-херменевтичките конвенции при толкувањето на уметничките дела.

Би можело, во таа смисла, да се зборува и за две различни интенции, едната поетичка, другата херменевтичка, или поинаку кажано, за *интентацијата на поетичкото очудување* наспрема *интентацијата на херменевтичката дистанцијација*. Кратко кажано: дистанцијацијата е херменевтичка ревизија на поетиката на очудувањето. Сфаќањето на очудувањето и на дистанцирањето како интенции не ѝ е туѓо на теоријата, но експлицитно не е исказано во нам познатите концепции. Тоа ни дава за право да сметаме дека во овој оглед нудиме една специфична/нова перспектива во дефинирањето на семантичкиот комплекс на очудување и дистанцирање. А сега, постапно би направиле критички осврт на еволуирањето на двата поима во двата дискурса, со цел да видиме како се развива поимот очудување во поетичкиот дискурс, а како поимот дистанцирање во херменевтичкиот дискурс.

Лингвистичката контекстуализација на поимот дистанцијација

Идејата за дистингирањето на разликите меѓу уметноста, историјата и стварноста е присутна во филозофските концепции далеку пред XX век. Таа се артикулира веќе во теориите на Фридрих Ниче,⁴ но нејзината посериозна елаборација (во општествените и хуманистичките

степен грозница“). Џонатан Калер, во таа смисла, ја воведува конвенцијата на имперсоналноста на лирското јас.

⁴ Се јавува подоцна во марксистичката филозофија на јазикот на Михаил Бахтин и В. Волошинов, исто така се употребува во социолошките, антрополошки и економски теории на Georg Simmel, Helmuth Plessner, Norbert Elias, Granovetter & Swedberg, Anthony Giddens.

науки) датира од почетокот на XX век, кога се актуализира во структурално-лингвистичките концепции на Фердинанд де Сосир и на Луј Хјелмслев, како и во формалистичката поетика на руските формалисти. Сосир ја повлекува првата битна дистинкција меѓу јазикот (*langue*) сфатен како знаковен систем на разлики и говорната практика или живата реч (*parole, discours*, порака). Како што е познато, Фердинанд де Сосир и Луј Хјелмслев повлекуваат суштествена разлика (разграничување) помеѓу јазикот сфатен како схема/систем и живата реч сфатена како говорна практика, како јазик применет во конкретни социјални и интерсубјективни околности. Јазикот (*la langue*) е синхроничен, граматички апстрактен систем на правила, норми и ограничувања (семиотички код) утврдени во рамки на еден колектив. Наспроти (системот на) јазикот кој не е доминантно историчен, ни субјективно обележан, живата реч/говорот (*la parole*), е секогаш исторична и субјективно обележана, карактеристична за некој социјален и културен простор (свет, стварност), врзана за нечија намера и за некој предмет на искажување. Ова разграничување на јазичната инстанца од инстанцата на живата реч (говорна практика, индивидуален перформанс) од целината на јазичниот феномен се актуализира и во лингвистичката теорија на *говорните чинови* (Џон Л. Остин, Џон Р. Серл), која го посматра говорот/дискурсот како *чин* и *настиан* (тројната доктрина на говорните чинови – локуција, илокуција и перлокуција [*locutionary, illocutionary and perlocutionary acts*])). Според оваа теорија, додека некој говори, нешто се збиднува, па токму поради тоа збиднување (кое се одвива секогаш во даден простор-време) дискурсот е историчен/темпорален, а чинот на изговарањето [или исказниот чин] е иманентно *јрезентиен* (се случува сега и тука, има свој објект, свои субјекти – интерлокутери (соговорници), припаѓа на некоја интерсубјективна комуникација). Говорниот настан е чин на создавање на посебен (уметнички или некој друг) свет во јазикот, токму со помош на формализираните конструктивни постапки. Настанот и дискурсот се дијалогски феномени и, како такви, се случуваат во препознатлив комуникациски време-простор.⁵

Дискурсот се остварува како чин/настан, а се разбира како значење. Настанот и значењето се артикулираат еден врз друг – што е херменевтичка суштина на секој херменевтички проблем. Лингвистичката дистанцијација овозможува да се произведе поетичката, длабоко поврзана со намерата на јазичната уметност да каже нешто друго во кажаното, да

⁵ Пол Рикер подоцна ќе ја истакне разликата меѓу усмениот и писмениот говор, како многу посуштествена од разликата на линија јазик–жива реч.

конституира свет-во-светот на текстот, да повлече линија на разграничување меѓу историскиот свет и светот на книжевноста, да ја истакне разликата меѓу светот на исказниот субјект (раскажувачот, актерот) и искажаниот (прераскажан, имагинарен, фиктивен) свет на делото.

Секое артикулирање на дискурсот е обид да се востанови некоја примарна дистанцираност по однос на светот, да се истакне дистинкцијата меѓу светот/настанот и говорот за светот/приказната (јазична слика на светот). Тоа е видливо, дури и кога дискурсот се изведува во орална форма. Разликата меѓу јазикот (идеална матрица) и говорот (јазична практика) е присутна и кога не е поставена на преден план. Но, кога се работи за уметноста треба да се истакне и тријадата: јазик–дискурс–конкретен исказ (текст). Во средиштето на херменевтичкиот интерес се наоѓа светот на текстот (делото), не текстот како таков. Херменевтиката, всушност, не го толкува текстот, туку светот на текстот (светот на книжевното, уметничкото, театарското дело).⁶

Поимот свет на делото се надоврзува на поимот референција на дискурсот. Според Пол Рикер, дискурсот на уметничкото дело постои само преку структурите на тоа дело и подлежи на лингвистичка и структурална анализа која мора да ја има предвид дистанцијацијата меѓу орализацијата и текстуализацијата на дискурсот. Толкувањето е реплика на таа фундаментална разлика меѓу оралноста и текстуалноста. Во секој исказ може да се издели *значењето од референцијата* на исказот (Фридрих Лудвиг Готлоб Фреге, 1848–1925). Значењето е идеалниот предмет што делото/исказот го претставува и е иманентно на дискурсот. Референцијата е поврзана со вредноста на вистината, со претензијата на делото да ја прикаже стварноста и да се доближи до неа (да биде нејзина замена, супституција, слика). Со тоа, дискурсот му се спротивставува на јазикот кој нема никаква врска со стварноста, каде што зборовите упатуваат на други зборови во бесконечниот круг на речникот. Единствено дискурсот ги визира предметите/стварите, се применува во реалноста и го изразува светот.

Тука се поставува прашањето, што се случува со референцијата кога еден дискурс се изведува во форма на текст? Литерарноста може да ја аболира секоја референција на стварноста и таа тенденција е

⁶ Х. Г. Гадамер смета дека благодарение на писмото (*écriture*), светот на текстот може да го појасни светот на авторот. Автономијата на текстот има една важна херменевтичка последица: дистанцата не е производ на толкувачкиот метод, ни нешто кое е додадено и паразитски поставено, туку конститутивен чинител на феноменот на текстот (писмо/запис).

карактеристична за некои книжевни видови во коишто се радикализира лингвистичкиот, автореференцијален, формален момент, и во коишто неререференцијалноста или артистичноста се јавуваат во екстремна форма (херметичност, отсуство на референтност). На тој начин се чини дека една од најважните улоги на книжевноста е да го изневерува светот. Па сепак, не постои дискурс кој би бил толку фиктивен и нестварен што не би реферирал апсолутно ништо за стварноста (Пол Рикер). Работата е во тоа што литераризираниите референции се остваруваат на повисоко и поинакво рамниште од денотативното и дескриптивното рамниште на некнижевните дискурси (политичкиот, судскиот, новинарскиот). Укинувањето на референцијата на првото рамниште, својствено за поезијата и фикционалните видови книжевност, е услов за да се ослободи една друга референција на второ рамниште, една референција која го претставува светот на она ниво што Хусерл го опишува како „свет на животот“ или свет на животното искуство (*Lebenswelt*), а Хајдегер како – „да се биде во светот“ (*d'être-au-monde*). Се работи, според Рикер, за една оригинална референцијална димензија на фикционалните дела и на поезијата, пред којашто се менува статусот на херменевтиката.

Токму лингвистичките дистинкции од почетокот на XX век создадоа амбиент да се протолкуваат, врз поинаква интерпретативна матрица од традиционалните (позитивистичко-каузалистички), внатрешните книжевни (естетски) процеси, процесот на литераризацијата на текстот и неговата поетска функција.

Поетичката контекстуализација на поимот очудување

Уште класичната античка поетика (Аристотел) говори за изненадата како суштествен чинител на уметничкото дело и на неговата естетичност (нема уметнички ефект без ефект на изненада, нема стил без изненада, нема реторичка фигура без изненада). Изненадата е ефект кој произлегува од составот на прагмите на сите рамништа на уметничкото дело (митос, етос, лексис, дијаноја, описис, мелопоезис), во потесна смисла (текстот, делото како такво) и во поширока смисла (делото во процесот на изведбата и на рецепцијата).

Сепак, првата теориски заокружена актуализација на очудувањето како естетичко начело се формулира експлицитно во теоријата на руските формалисти од раните дваесетти години на XX век. Тие покажуваат особен интерес за конструктивните постапки на онеобич-

нувањето на книжевните текстови (како варијанта на теоријата на конструктивизмот). Токму руските формалисти го конструираат терминот *оси́ранение*, *йрием оси́раненија*, и тој станува основна категорија на нивната концепција за „уметноста како постапка“ (Виктор Шкловски, 1916). Поимот *оси́ранение* се преведува во различни јазици (главно) како – очудување, зачудност, онеобичнување, отуѓување, дефамилијаризација, дезавтоматизација, отежнување на формата. На македонски јазик, најсоодветен термин е – сепак – *очудување*.

Формалистичкиот поим очудување претставува рана варијанта на подоцнежната театролошка и филмолошка категорија позната како ефект на алиенираност. Идејата да се конструира терминот *остранение* е поттикната од потребата да се истакне интенцијата на авторот да го направи уметничкото дело да биде чудно, очудено, необично, несекојдневно, неконвенционално (отуѓено од стереотипот на уметничкото дело). Со помош на очудувањето на веќе конвенционализираните, исцрпени и автоматизирани конвенции на уметноста и на книжевноста, се отежнува идентификацијата (препознавањето) на познатите знаци и знаковно-значењски констелации во книжевниот текст и во уметничкото дело. Притоа, очудувањето придонесува да се зголеми интересот на читателот/гледателот кон уметничката форма на делото, па станува доминантен чинител на конституирањето на уметничката форма која со помош на очудувањето станува видлива, сетилна, присутна и, со тоа, естетизирана, односно литераризирана. Не може да се замисли заокружен процес на литераризација без очудување.

Литераризацијата преку очудување, на пр., во поезијата се изведува на повеќе рамништа: на семантичко рамниште, во форма на реторичко-стилска ревизија на исказите, на семиотичко-дискурзивно рамниште, кога се препознава како прозаизација, наративизација на базичниот поетски контекст (внесување на елементи на фикција, раскажувачки коментари), или во некои случаи како есеизација на поетскиот говор, значи како редуција на стереотипните манифестации на поетичноста. Очудувањето на драмските облици се остварува ефикасно преку наративизација на драмската ситуација (епски елементи во драмата/театарот). Очудувањето, пак, на раскажувачката уметност се остварува со помош на постапки на денаративизација (разнебитување и мултипликација на нараторот, разнебитување и мултипликација на приказната) и на драматизација на раскажувачката ситуација (отсутен раскажувач, ликови кои дејствуваат, сценичност, поетични пасажи).

За формалистите, значи, очудувањето е првенствено реторичка, стилистичка и поетичка конструктивна постапка која се применува со

цел да се отежни премногу олеснетата, конвенционализирана, автоматизирана и семантички испразнета уметничка форма. Очудувањето се сфаќа како алатка за модернизација, иновација и актуализација на уметничките форми, жанрови, стилови и значења (теми, мотиви). Тоа има доминантно жанровско-стилски обележја, затоа што ги ревидира установените конвенции на уметничките дискурси (жанровите и нивните стилови). Само во контекст на општите жанровско-дискурзивни ревизии може да се препознае индивидуалниот (стилски) влог на авторот. Формалистите го легитимираат очудувањето како конвенција на литераризација. Во средиште на нивниот интерес се наоѓа поезијата, имајќи ги предвид нејзините предиспозиции за херметично-енигматично кодирање на пораката, потем прозата (романот, расказот) и на крај – драмата.

За очудувањето на уметничките форми е мошне важен елементот на свесната употреба, свесното практикување. Очудувањето не е обична техничка постапка која може да биде предмет на маниризација, иако маниризмот не му е сосема несвојствен. Очудувањето, дури и кога се претставува како примарно реторичко-поетичка постапка, врши влијание и врз рамништето на сликата на светот што ја создава и што ја дистрибуира книжевното (уметничкото) дело. Очудувањето се врзува за легитимните интенции на авторот, на текстот и на читателот (толкувачот), па би се рекло дека дури е индикативно за т.н. *интер-текстуална интенција*. Тоа ја возобновува својата функција да создава ефект на изненада и непредвидливост (ентропичност) во сите фази од создавањето на приемот на уметничкото дело, вклучително и во неговото позиционирање спрема другите уметнички дела и традиции (книжевна, театарска, филмска).

Поетичката контекстуализација на поимот очудување, иако се поставува врз основите на лингвистичката, стилистичката и реторичката (што е навестено уште во поетиката и реториката на Аристотел), го дефинира очудувањето како услов за да се естетизира едно дело, односно како услов за еден текст да биде литерарен. Таа се поврзува со концепцијата на уметноста како постапка односно со методологијата на конструктивните постапки во уметноста, кои се практикуваат со цел да се постигнат нови, тешки семантички и естетски форми, значења, ефекти, преобразби и конечно, со цел да се естетизира и самиот прием на делата преку ефектот на изненада и шок (дезавтоматизација).

Од естетички и поетички факт, очудувањето се претвора во херменевтички факт. Од инертна примена на конвенциите на уметничкиот

дискурс (книжевност, театар, сликарство, филм, музика) се преоѓа на самосвесно практикување на постапки на деконвенцијализација на кодот на дискурсот, жанрот и стилот. Делото не е само слика на еден свет, туку секогаш и нагласено и видливо прикажана свест за себе, автопоетичка референца. Така очудувањето е симптом на цикличната потреба на уметноста да ги ревидира самата своите правила и да еволуира, обновувајќи го при тоа и интересот на аудиториумот за неа.

Од гледна точка на историјата на уметноста, *ефектот на изненада* е естетска константа дури и во оние модели на уметност (оралната традиција на пр.) кои се кодирани врз начелото на сличност (повторување, варирање). Така сфатено, очудувањето е конститутивен елемент на сите уметности и медиуми (во минатото и во современоста). Ако ефектот на изненада (постигнат преку разни облици на очудување) е уметничка константа, тогаш токму околу него се одвиваат сите клучни ревизии на владејачките конвенции во уметничките системи (конвенцијата на миметичност, поврзана со категориите *илузија на стварност*, *драмска илузија*, романескна илузија, катарсична, афективна идентификација со светот на уметничкото дело, наспроти конвенцијата маниристичност поврзана со категориите немиметичност, т.е. артизам, херметизам, лудизам, енигматичност). Поетичките стратегии на очудување се осмислуваат во сооднос со конвенциите на свесното нагласување на разликите, односно сличностите меѓу уметноста и стварноста.

Контекстуализацијата на поимот очудување во театарот (театрологијата)

Од триесеттите до шеесеттите години на XX век, конвенцијата на очудување се пренесува од книжевноста во театарот и филмот. Во театрологијата и во модерната драматургија од триесеттите и четириесеттите години на XX век, очудувањето се ре-дизајнира на специфичен начин, како *дисанцирачка алиенација*, односно како *Effekt, Verfremdungseffekt, effet d'étrangeté*. Патирс Павис (1996, 98–100) укажува на тоа дека францускиот превод на брехтијанскиот термин „ефект на отуѓување“ или *ефект на очудување* со терминот *distanciation* (дистанцијација) е всушност не сосема коректен. Театролошката перспектива го свртува вниманието кон отуѓувањето на театарскиот чин од својот код. Всушност, очудувањето во театарот подразбира свесна тенденција на детеатрализација, онака како што во поезијата тој се практикува како стремеж кон депоетизација, а во прозата/фикцијата како стремеж кон депрозаизација (отсутен раскажувач, отсутна приказна, присутни ликови кои дејствуваат) и дефикционализација.

Отуѓувањето е карактеристично за *брехтијанскиот театар* кој има атрибути на „епски театар“, со нагласено алиениран критички поглед спрема себе и спрема светот: Овој тип на политички имплициран и ангажиран театар е постулиран врз марксистичката платформа на Бертолд Брехт изложена во неговите книги *Мал орѓанон за театарот* (1949) и *Кус опис на една нова техника на глумење која произведува ефект на алиенација* (пишуван 1940, објавена 1951). Бертолд Брехт го актуализира поимот очудување во раните триесети години (1935), набргу по патувањето во Москва, поттикнат веројатно од поетиката на руските формалисти, но и од (домородниот) опус на германскиот режисер Ервин Пискатор (Erwin Piscator), потем од поетиката на кабарето, како и од други подалечни традиции (јапонски и кинески театар, елизабетинската драма, народниот театар). Ефектот на очудување е средишен поим на *ејскиот театар*, чијашто појава се врзува токму за опусот на Брехт. Постапката на дистанцирачко очудување на театарскиот медиум, првенствено на рамниште на односите меѓу театарската сцена и гледалиштето, е доследно изведена во драмите на Брехт – *Животој на Галилеј* 1938/9, *Мајка храброси и нејзините деца*, 1941, *Добриот човек од Сечуан* 1939–41 и *Кавкаски круж со креда* 1944.

Во брехтијанскиот театар (Хенри Милер, З. Шиц, Пол Клодел, Макс Фриш и др.) се очитува силна социо-политичка тенденција, која промените по однос на уметничката слика на свет ги подразбира и како реплика за промени на светот во социјално-политичка, историска и егзистенцијална смисла. Тука очудувањето се јавува како елемент на хибридизација на дискурсот на театарот, како жанровско-стилска интервенција во битието на драмското дело. Освен тоа, тука доаѓаат до израз марксистичките импликации на Брехтовата теорија на епскиот театар, разбирливи за времето во коешто се артикулираат. Интенцијата на очудување на театарскиот медиум се огледа и во концептот на *режисерскиот театар*, втемелен врз постапките на римејк, реинтерпретација, критичка ревизија, мултимедијални сценски перформанси и деконструкција (Вагнеровиот музички театар).⁷

⁷ На дистанцирачко очудување подлежат сите структурни делови на претставата (јазик, композиција, глума, просторни и временски резони, монтирање на говорните со музичките делови на претставата, поентирана гестикација, маскирање на актерите, неприродно осветлена сцена, хипер осветлување на сценскиот декор, сигнали со коишто се дава до знаење дека тоа што се игра на сцената е артифицијелно, игра а не стварност).

Бреhtiјанскиот *ефект* на *отуѓување* е карактеристичен по намерата да ја дестабилизира владејачката практика во театарот која го протежира начелото на миметичката сценска илузија. Наспроти миметичката концепција на театарската илузија која подразбира идентификација на публиката со ликовите и настаните кои се одвиваат на сцената (во претставата), при што таа идентификација се остварува преку афективно вживување на публиката проследено со афективни и патетични реакции (плач, смеа, страв, одбивност), ефектот на очудување поттикнува кај публиката потреба таа да се дистанцира од претставата, да го рационализира својот однос кон уметничкото дело, а го избегне занесот на апсолутното вживување и поистоветување со светот на претставата (светот на уметничкото дело). Затоа ефектот на очудување го активира принципот на рационализација на театарскиот чин во сите негови сегменти, во чинот на креацијата, во чинот на изведбата на сцената и во чинот на рецепцијата кај гледалиштето. Таа е поврзана со свесното и систематско нарушување на илузијата на стварност што вообичаено ја доживува гледачот во традиционалниот миметички и историски театар, кога гледачот се вживува со сценските дејства.

Сфатено како облик на драматуршка и театарска стратегија која треба да ја соголи специфичната форма на сценско-театарското дело (претстава), очудувањето ја актуализира формалистичката концепција на „уметноста како постапка“ во театарот. Очудувањето е битно како за теоријата, така и за практиката на *ејскиот театар*. Со оглед дека постапката на очудување ја укинува уметничката илузија (емпатијата) на познатост и на стварност, таа, од гледна точка на епскиот театар, ја укинува театарската илузија која секогаш била суштествен составен дел на театарот (изведбата на претставата). Брехт го става нагласокот токму врз мултимедијалната театарска/сценска изведба на драмското дело, но упатува на потребата – оваа конвенција со ефект на отуѓеност (алиенираност) да се применува уште во самото драмско дело, значи да биде свесно применета постапка во чинот на создавањето на драмското дело, кое е составено од повеќе изолирани (кревко поврзани сцени на т.н. етапна драма) епизоди кои тематизираат некои познати собитија од општата или книжевната историја, но на начин кој ги прави познатите нешта сосема необични и туѓи. Епскиот театар користи елементи на римејк на првичната приказна. Така, ефектот на отуѓеност во рецепцијата и интерпретацијата произлегува од интенцијата да се направи една отуѓена претстава (театарско дело). Самиот факт дека Пискатор и Брехт го именуваат почетниот модел на овој театар на дистанцирањето како епски, зборува за нивната намера да создадат еден вид драма и

театар со нагласена епска димензија. Упадот на епските принципи во драмското и театарското дело покажува дека очудувањето е релациона категорија која зависи од тоа во каков жанровско-стилски амбиент се актуализира.

Дистанцирачкото очудување во брехтијанскиот театар се спротивставува на традиционалната илузија за стварност на театарскиот свет. Тоа демистифицира, дезинтегрира и повикува на дезилузионизам. Тоа вклучува и комични ефекти, како последица на недоразбирањата и премините од ефектот на илузија кон ефектот на дезилузија или отуѓување. Овие постапки се интенционални конструкти кои го нагласуваат артифициелниот карактер на театарската претстава. На тој начин му се оневозможува (систематски) на гледачот да падне во илузионистички занес и да се идентификува со претставата. Во дистанцирачкото отуѓување доаѓа до совпаѓање на интенциите на драмскиот автор, режисерот и актерите. Сите тие учествуваат во постапката на разбивањето на драмската илузија наследена од античката епоха.

Меѓу веќе познатите и признати постапки на очудување во театарските практики на XX век спаѓаат: свесната и неприкриена демистификација на сценскиот простор на театарот, така што и публиката ќе сфати дека е интенционална таа деканонизација на театарските постулати на сцената, мизансценот, глумата (начелото дека „театарот е театар на театарот“, стилизираната актерска дистанцираност меѓу актерите и карактерите што тие ги глумат, позната како брехтијанска гестикација или *Gestus/Gesture*); постапки на автореференцијалност; постапки на дуплицирање на театарската фикција (театар во театар, филм во филм, практика позната уште од многу порано во историјата на уметноста, ама сега етаблирана како манир на очудувањето); укинување на илузијата на идентичност, дезилузионизам на театарската слика на свет, еден обид да се десакрализира уметноста, да се покаже дека е конструкт, да се повлече и да се покаже јасно разликата меѓу глумата и илузијата, како дел од конститутивните театарски интенции; наративизација или прозаизација на драмското дело со видливо воведување на сцената на функцијата наратор/нарација/наратив и други епско-реторички средства кои не се карактеристични за театарот (пролог, епилог, музички интервенции со сонгови и танцови фрагменти, видео проекции на т.н. „Брехтова завеса“, епска публика, епска сцена); (повторна) употреба на стихот во драмата, хуморна дистанца од драмското дејство.

Со дистанцирачкото очудување се укажува на јазот кој постои меѓу реалниот свет и неговата репрезентација во театарот. Со него се

постигнува ефект на очудување на она кое на гледателот му било вообичаено, блиско, она кое било востановено како театарска конвенција од којашто поаѓал во своите проценки и реакции гледачот на театарската претстава. Доаѓа до епистемолошки и аксиолошки јаз меѓу владејачките конвенции за театарската уметност и новите конвенции кои се поставени радикално и конфликтно спрема востановените начела на миметичкиот театар. Со помош на функционалното очудување, гледачот успева да ја посматра претставата без да се поистовети со ликовите во неа и со собитијата во неа. Дистанцирачкото очудување помага гледачот да не реагира на театарската претстава само афективно и импулсивно, туку критички, од извесна дистанца на непоистоветеност и свесност за разликата меѓу светот како таков (стварноста) и претставата за светот. Таа свесност за разликата меѓу светот и претставата за светот е предуслов да се развие критички став спрема претставата и да се создаде „дијалектички театар“. Тоа воедно создава и школа на актери кои умеат да глумат помалку „натуралистички“ одошто тоа било вообичаено во театарските практики пред Брехт, инспирирани главно од Аристотеловата поетика на катарсата и на мимесата.

Контекстуализацијата на поимот очудување во филмот (синеастиката)

Театарот на очудувањето станува популарен предмет на толкувања во Франција по 1945 година, по Втората светска војна (Ролан Барт, Луј Алтусе). Тој побудува и бројни критички реакции и драматуршко-театарски стратегии контра драматуршкиот критицизам заснован врз идејата за рестриктивната, дозирана миметичност на драмските и филмските уметнички дела.⁸ Со актуализирање на категоријата очудување преку дистанцирање, во сенка се ставаат традиционализираните конвенции на театарската и на филмската илузија на стварноста како иманентно идентична со стварноста. Техниките на очудување преку дистанцирање тука вршат функција на очигледен, интенционален дезилузионизам, на пре-нагласена дезидентификација и на дена-турализација на уметничкиот свет, а со тоа и на театарскиот, односно филмскиот дискурс. Притоа се користат техники на монтажа, симултани претставувања на дејството, параболи и дидактички облици на

⁸ Во *театарот на айсурдоот* техниките на очудувањето подразбира радикално укинување на фабулата (се намалува улогата на епскиот елемент), се воведуваат постапки на шокирање на публиката преку интенционалното воведување на ирационални пресврти, и др.

репрезентација, сè она кое ја оддалечува претставата од ефектот на природно и спонтано.

Од театарот, поетиката за очудувачката дистанцијација се пренесува и во другите уметнички практики – првенствено во филмот, две практики со исклучително висока предиспонираност да креираат илузии на стварност и симулакрумски светови. Конвенцијата на модернизистичката демиметизација на уметноста се легитимира како ревизионистичка по однос на конвенцијата на традиционалната миметичност, верност, реалистичност и катарсичност на театарот и филмот. Оваа теорија генерира јаз меѓу уметноста и публиката која се чувствува како да е странец во светот на уметноста, односно како уметноста да е странец во светот на реалноста. Епски интерпретираната техника на очудување, со оглед на сценско-перформативниот и мултимедијален контекст во којшто се реализира, се врзува не само за сценско-театарскиот, туку и за филмскиот медиум. Уште во Новиот германски филм на 60-те и 70-те години на XX век, познат како *Neuer Deutscher Film* односно *Junger Deutscher Film* (претставен во филмовите на Александар Клуг, Вим Вендерс, Вернер Херцог, Вернер ШрETER, Рајнер Вернер Фасбиндер), се актуализира постапката на филмското отуѓување преку употреба на епски елементи.

Добар пример за филмските постапки на очудување и алиенација од примарниот жанровски код е „експерименталниот“ и „филозофски“ филм *Доѓвил* [*Dogville*] од 2003 година, на данскиот режисер Ларс вон Триер [Lars von Trier], со Никол Кидман во главната улога. Овој филм се дистанцира радикално од конвенциите на филмскиот дискурс со помош на свесно увезените театарски практики. Во него доминира речиси една, пародично свесна интенција да се направи филм на минијатурен сценски простор, во една рудиментирана макета на град. Во овој филм сите глумци се преправаат дека не ја гледаат параболичната макета-скелет на градскиот провинциски хронотоп, го игнорираат фактот дека филмската визија на градскиот простор не е ни малку миметична, туку претставува тенденциозно театризиран мизансцен на имитацијата на урбаните објекти (соби, куќи, улици, плоштади...). Значи, филмот (уметничкото дело) е направен спротивно на сите важечки правила/конвенции на филмската мимеса како *иманентно, ојџимално ѝа дури и радикално миметична*. Глумците глумат не илузија на стварност, туку илузија дека веруваат дека филмската илузија е стварност, постојано сигнализирајќи ја интенционалноста на таа метаилузија.

Минијатурниот конструкт на градот Догвил го прекодира конвенционализираниот филмски симулакрум на град, па и повеќе од тоа, го ревидира стереотипот на филмскиот хронотоп. Таа ревизија ја прави со помош на постапките на *очудување* (при што прави иновации на рамниште на семантиката на филмскиот семиозис) и на *отуѓување* (при што прави иновации по однос на прагматиката на филмскиот семиозис, во обидот да го дестабилизира кодот на рецепцијата на филмските дела и да го помести прагот на очекување кај гледачите). Отуѓувањето е систематска постапка на алиенирање на филмот во сите фази од неговата медијација (алиенација на филмот од сопствените конвенции на миметичност и реторичност, алиенација на гледачите). Токму со посредство на принципот на очудување и дистанцијација од конвенционалниот филмски код, овој филм станува чудна, тешка, дистанцирана, ревидирана симулација на симулираниот урбан хронотоп, а не на стварниот. Филмската илузија на стварност станува еден вид свесна сенка на сенката, илузија на илузијата, иронична метаилузија на стварноста.

Толкувачката дистанца како херменевтичка конвенција

Проблематиката на толкувачката дистанца можеби не била секогаш експлицитно покренувана во херменевтичките расправи, но нема сомнение дека секогаш била предмет на дискретен интерес. Така, дури и херменевтичките концепции кои се залагале за отсуство на дистанцата во процесот на толкувањето на текстови и уметнички дела од минатото, всушност заземале некаков став спрема прашањето – дали треба да постои и колкава треба да биде толкувачката дистанца? Или, инверзивно прашано, дали треба толкувањето да се соживее сосема со делото што го толкува, со неговиот свет и со неговиот изворен контекст на настанок? Прашањето да се востанови или да се укине толкувачката дистанца е старо колку што е стара херменевтиката (античката, средновековната, романтичарската, односно – филозофската, библиската, книжевната, културната). Сепак, во една експлицитна дебата ова прашање се покренува дури во втората половина на XX век, кога се профилираат неколку значајни филозофски, херменевтички и книжевно-теориски концепции (Ханс Роберт Јаус, Ханс Георг Гадамер, Мартин Хајдегер, Емилио Бети, Пол Рикер).

Во интерпретативните практики неопходна е свеста за дистанцата што толкувачот треба да ја повлече по однос на значењата на текстот што ги толкува (светот на текстот, смислата и функцијата на текстот) и личните предрасуди за светот што тој нужно ги носи (а

priori convictions или control beliefs), а со цел да ги избегне злоупотребите во толкувањето. Интерпретативната дистанца ги осуетува толкувачките заблуди (interpretative fallacy) од типот на прекумерниот биографизам, психологизам и социологизам (и покрај реалната сооченост со практиките на прекумерна одреденост и прекумерна податливост за толкување на уметничките дела во XX век). Но, од друга страна, факт е дека дистанцата сама по себе не е доволна ни за да се создаде едно уметничко дело, ни за да се протолкува.⁹ Со други зборови, творењето и толкувањето на уметничкото творештво подразбираат и некоја нужна доза на самопрепознавање во уметничкиот свет и на препознавање на уметничкиот свет во нас, како услов за градење големи толкувачки проекти и параболи без коишто светот би останал непознат, вклучително и човекот и уметноста во него.

Толкувачката дистанца е повеќекратен конститутивен чинител: на светот на уметничкото дело (онтолошки аспект), на неговото функционирање во културно-историскиот систем (феноменолошки аспект) и на неговата интерпретација (херменевтички аспект). Поради тоа, толкувачката дистанца ќе ја сметаме како дел од овој поширок сет на постапки кои ги конституираат и ги актуализираат кодовите на одделните уметности и нивните аналогни херменевтички практики. Како конвенција на апропријација (Роберт Нелсон, 2004) и натурализација (Џонатан Калер, 1990) на уметничките дела (книжевните, театарско-сценските, филмските, ликовните, музичките), толкувачката дистанца се проблематизира токму кога толкувачкиот интерес ќе ги тангира интенциите поврзани со уметничкото дело и ќе навлезе во сферата на историчноста на делото (динамичната вредност на делото во склад со цивилизацискиот код во којшто се преведува на јазикот на владејачките културни вредности).

Дистанцата е предуслов за интерпретација и се инсталира во важна интерпретативна конвенција. Конвенцијата на толкувачката дистанца е другото лице на интенцијата на дистанцираноста. Тие латентно се во игра уште во чинот на конструирањето на уметничкото дело, но манифестно се активираат во процесот на неговата рецепција и интерпретација. Тие се индиции на автономноста на уметничкото дело која се постигнува, парадоксално, токму со оглед на неговата миметичност,

⁹ Според повеќето херменевти, предмет на толкување не се само јазично-уметничките дела, туку секое уметничко дело чијашто естетска вредност произлегува од неговата способност да пренесува значење/вистина (Гадамер, *Вистина и метод*).

фикционалност и капацитетот да произведува ефекти на реалност, па и ефекти на катарсичност и други облици на поистоветување меѓу објектите и субјектите кои припаѓаат на два различни онтоса – на историскиот свет на стварноста и на естетскиот свет на уметничкото дело. Така, толкувачката дистанца е базична теориска алатка за одредување на статусот и степенот на миметичноста на уметничкото дело.

Поимот *толкувачка дистанца* е составен дел од епистемолошката парадигма на херменевтиката. Тој има обележано неколку интерпретативни стратегии на XX век, првенствено во доменот на книжевноста, театарот, филмот и историјата (со оглед дека нештата се видно поразлични во сферата на филозофијата, политиката и правосудството). Иако фреквентен во херменевтичките практики, овој термин не е обична денотативна назнака, туку повеќе значаен поим кој упатува на неколку битни чинители и аспекти на толкувањето на уметничките дела и на историските факти. Затоа, кога се зборува за интерпретативна дистанца е неопходно да се посочи за кој тип дистанца се зборува, оти таа може – начелно – да се однесува на повеќе фази на толкувањето и да резултира со повеќе интерпретативни оптики. Најчести манифестации на толкувачка дистанца се следните:

- прво, *временската дистанца*, која всушност е временско-просјторната дистанца затекната во моментот на толкувањето. Таа се очитува како сериозна *историска дистанца* која ги актуализира разликите меѓу (примарниот) творечки систем и (секундарниот) херменевтички систем;
- второ, *референцијално-семантичката дистанца*, која произлегува од разликите предизвикани од историската дистанца, кои влијаат врз дестабилизацијата на првичните и интендираните значења на текстот, односно произведуваат нови смисловни склопови својствени за толкувачкиот контекст, интерес и интенција, детерминирани од разни методолошки, филозофски, егзистенцијални, културни, лингвистички, психолошки и др. поместувања на изворниот творечки контекст;
- трето, *вредносната дистанца*, која ги надминува семантичките рамки на текстот и упатува на неговите функции во новите социо-историски околности, на неговата актуелност, неговата естетска и културна вредност.¹⁰

¹⁰ Михаил Бахтин (1895–1975) го покренува прашањето на вредносната дистанца во поинаков контекст, а имено како параметар за дефинирање на суштествената жанровска разлика меѓу епот и романот. Според него, епската вредносна

- четврто, *интерсубјективната дистанца* меѓу авторот на текстот и толкувачот на текстот, која упатува на различните интенции и се преобразува во сложен склоп од *интенционални разлики* и дистанци (на релација автор–толкувач–текст–интертекст. Она што Умберто Еко (1995) го нарече, семиотички, читателска интенција, би требало да се надополни со една специфична *толкувачка интенција* (*intentio interpretationes*).

Иако звучи парадоксално, естетската дистанца (изненада, очудување) е предуслов за разбирање на уметноста и за саморазбирање на човештвото, оти тоа ја толкува уметноста не само заради уметноста, туку и заради себеси. Херменевтички гледано, толкувачката дистанца е свест за системските разлики меѓу историјата и уметноста, меѓу субјектите на уметничкиот свет и субјектите на интерпретативниот чин. Свеста за историчноста на уметничкото дело помага да се избегне пристрасноста во просудувањето на значајноста на делото и да не се западне ни во претерана архаизација, ни во претерана актуализација на светот на делото. Херменевтиката го толкува не само значењето на делата, туку и нивната важност (улога, значење) во некој актуелен контекст.

Затоа треба да се прави разлика меѓу значењето како семантичко-референцијална категорија и значењето како *значајност* (важност, вредност, улога). Значајноста е прагматичка, социо-културна категорија која произлегува токму од временската (цивилизацииска) дистанца меѓу историскиот и актуелниот контекст. Категоријата *значајност* на уметничкото дело ја истакнуваат неколку херменевти (Јаус, Гадамер, Бети, Хирш, Рикер). Толкувачката дистанца се читува неколкукратно – како вредносна дистанца, како дистанца меѓу субјектите и нивните интенции, како јазична дистанца. Временската дистанца е одбранбен механизам пред стерилното прераскажување (на истото) и преведување

дистанца има функција да го мистифицира и да го идеализира минатото, претворајќи го така во едно недопрливо, статично, речиси мртво време, кое живее единствено во скаменетото сеќавање на епот. Обратно, во романот (дијалогскиот, повеќегласен роман) се укинува епската вредносна дистанца, со што се овозможува критички однос спрема современата стварност. Овој критички однос во нововековниот и особено во современите роман, генерира постапки на карневализација, пародизација и иронизација на владејачката слика на светот (пишувани околу 1930 година – [1978]). Англиската верзија на неговите есеи за романот ("Discourse in the Novel") се објавени во *The Dialogic Imagination: Four Essays*. (1981) Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin and London: University of Texas Press.

(на друг јазик) на делото кое се толкува, но потсетува и на ризикот од претераната актуализација на значењето и на значајноста на делото кое се толкува, независно од неговиот изворен (жанровски, стилски, јазичен, културен) контекст. Ризикот од радикализација на двете крајни позиции во дистанцирањето (од делото или од современоста) упатува на потребата од постојано барање на нужна интерпретативна мерка. Потребен е дијалог со двата кода – изворниот (естетски, социо-културен) и актуелниот (интерпретативен, социо-културен), за да се претстави смислата и значајноста на едно дело врз конзистентни методи и со релевантни цивилизациски и интерпретативни интенции (разбирање на различните манифестации на светот и саморазбирање, креативен потенцијал, едукација, интеркултурен дијалог, право на посебност и на сопствен идентитет, сведување на манипулацијата со културната меморија и наследство на минимум, осознавање на универзалните вистини и детерминираниости, соочување со антрополошките законитости заради превенција на конфликти).

Првото прашање што тука се поставува е – дали толкувачот треба да се соживее (патхос, катарса, имитација на постапките, идолатрија) со светот на делото што го толкува (ликовите, собитијата, пораките, постапките) или треба да одржува постојана, дозирана, контролирана дистанца (растојание) меѓу својот свет, светот на делото и светот како таков (ако таквиот невинно изолиран, апсолутно индиферентен свет воопшто може да постои, ако воопшто постои уметнички претставен свет надвор од емоционалната, менталната, духовната, душевната оптика на човечкиот субјект и на другите цивилизациски субјекти – надвор од неговата доживеаност, мотивација, интерес, намера!!!). Модернистичката теза за алиенирачката интерпретативна дистанца (емпатија, конфликт, непомирливи разлики, умерен толкувачки миметизам) се јавува како критичка реплика на романтичарската теза за интерпретативната коинциденција или идентификација (симпатија, интерпретативно поистоветување, радикален миметизам). Токму со оваа епистемолошка алатка се избегнува радикалното поистоветување на толкувачот (гледачите, читателите) со уметничкиот лик, конфузијата меѓу светот на уметноста и на стварноста.

Носител на тезата за херменевтичката соживеаност, односно за нужното отсуство на дистанцата меѓу толкувачот и авторот германскиот теолог и романтичарски херменевт Фридрих Шлаермахер. Тој, на самиот почеток на 19 век, заговара оптимална идентификација на толкувачот со духовната перспектива на авторот на текстот, со оглед на

доминантната интенција на херменевтот да ја реконструира т.н. изворна функција на делото. Од друга страна, токму еден почитувач на опусот на Шлаермахер, италијанскиот филозоф, јурист, теолог и херменевт Емилио Бети (1890–1968), ја декларира спротивната теза за неопходноста на толкувачката дистанца. Бети смета дека треба да се избегнува целосно соживување (фузија, нула дистанца, "zéro" дистанца, тотална идентификација) или вживување со предметот на толкување и ја подвлекува експлицитно неопходноста од минимум историска и временско-просторна дистанца меѓу толкувачот и предметот на толкувањето. Предмет на историското толкување, пак, не се историските собитија како такви, туку она кое произлегува од нив, нивната смисла, нивната улога, нивната функција, вредност и значајност по однос на современоста (Бети, 1988, 108).

Толкувачкиот интерес не е сосредоточен само врз дешифрирањето на значењата на текстот, туку и врз наоѓањето на значајноста (важноста) на делото од минатото во сегашноста. Херменевтиката укажува на симболичниот карактер на светот на уметничките дела, било тие да се претежно фикционални (расказ, роман, драма) или (претежно) поетски. Симболичноста на уметничкиот свет постојано опоменува дека треба да се почитува автономноста на уметничкото дело, па следствено да се избегнува целосно идентификување со него, како во чинот на толкувањето, така и во чинот на дистанцирањето. Приемот на делото не се одвива толку поимно, колку мулти-сетилно, семиотички, небаре постои најпрвин сетилниот облик на делото како некаков знак на којшто се наидува, пред којшто нужно се запира за да се размисли во која насока да се продолжи оти тој збунува со својата необичност и го става читателот во улога на патник кој се нашол пред голема раскрсница и треба да одлучи во која насока ќе продолжи. Во таа смисла, ефектот на очуденост (онеобичнетост) на навидум познатите изрази, клишеа, стилски фигури, станува чинител на формирањето на естетичкиот и интерпретативниот став на толкувачот спрема уметничкото дело. Она што некогаш било препознавање на веќе виденото, сега станува гледање на непознатото, соочување со фактот дека познатите нешта во уметноста се преобразуваат во непознати. Тука очудувањето станува не само битен фактор на конституирањето, туку и битен фактор на восприемањето на книжевно/уметничкото дело.

Толкувачот има свест која води сметка едновременно и за историчноста на делото што го толкува (свеста на авторот), и за историчноста на својата свест (Гадамер, 1991). Секој процес на толкување е

историски обусловен, а разбирањето е нужно исторично. Историската традиција, од една страна, и историјата, од друга, се две лица на една целина. Херменевтиката, во својата универзалност, нуди разбирање не само вреднувајќи ја смислата на делата, туку нудејќи и метод на разбирање (Гадамер, *Вистина и метод*, 1978). Затоа херменевтиката е втемелена врз логосот, а толкувачот ги следи не само своите спонтани и првобитни реакции и насетувања, туку и некои херменевтички кано-ни.¹¹ „Играта на јазикот, која е игра на светот, и играта на уметноста се *херменевтичко место par excellence*“ (Gadamer, 1991, 14).

Дистанцирањето (повлекувањето разлика) меѓу светот на уметноста и историската стварност е предуслов за научниот статус на хуманистичките и духовните науки и ја конституира рационалната научна свест. Односот на припадност на човекот на историската стварност е примордијален, а чувството на неприпадност се стекнува преку рационализација на инстанците на интерпретација (субјектот и објектот на посматрање) и како облик на толкувачка индиферентност. Разбирањето – следствено – на светот подразбира извесен степен на *толкувачка индиферентност*, една нужна непристрасност, а не исклучиво страсти, афекти, субјективизми...

Секој толкувач има свој хоризонт на толкување, свое искуство наследено од културната традиција. Хоризонтот на толкување се слева во хоризонтот на самото дело и на неговиот автор (делото постои во вонвременска сегашност). Делото не смее да се сведе на авторската интенција, затоа што и самото е вистина (склоп на значења) која е отворена пред универзалноста на херменевтиката перспектива, односно пред искуствата на другиот. „Херменевтиката димензија е од другата страна на свеста за себе“, вели Гадамер (1991, 13), па се обидува да го зачува, а не да го супримира разбирањето на алтеритетот (другоста) на другиот (l'autrui). Според него, да се разбере едно уметничко дело значи да се искуси и да се премости дистанцата која постои меѓу текстот (некогашна ситуација на творењето) и читањето (сегашна ситуација на толкувањето). Во рамки на историската херменевтика, на пр., толкувањето е посредување меѓу минатото и сегашноста, а не некри-

¹¹ Хајдегер зборува за егзистенцијалното потекло на историјата и ја нагласува егзистенцијалната, а не само структурално-стилистичката и метафизичка втемеленост на *херменевтичкиот круг* (Bitak i vrijeme, 1988). Во својата концепција на фундаменталната онтологија, тој ја подвлекува егзистенцијалната и темпоралната аналитика (интерпретација), односно историчноста/временоста/темпоралноста на разбирањето и на интерпретацијата на човековото постоење.

тичко поистоветување со него. Критичката поставеност подразбира свест за временската, историската и културната разлика меѓу предметот на толкување и субјектот на толкување, вклучително и меѓу нивните контексти.

Романтичарската поетика ја нагласува генијалноста на авторот и на делото, па херменевтиката има задача да се соочи со таа генијалност, наместо со светот на делото. Вилхелм Дилтај (1833–1911), актуализирајќи ја романтичарската херменевтика, ја промовира херменевтиката на разбирање која е обележана со психологизам и историцизизам (т.н. дилтаевска херменевтика). Пол Рикер (1913–2005) смета дека е неоправдана опозицијата меѓу *експликацијата* и *разбирањето* на *текстот*. Експликацијата е, всушност, неопходен чекор во толкувањето и разбирањето на делото поврзан со лингвистичко-структуралната дескрипција на текстот. На епистемолошки план, автономијата на историјата по однос на меморијата се изразува најсилно токму во рамки на односите меѓу експликацијата и разбирањето (2000, 231). Според Рикер, херменевтиката задача не се состои ни во тоа да ја разбере генијалноста на делото, ни да ги реституира структурите на делото, туку да го толкува и да го разбере *свјетот на делото* (Рикер ја воведува категоријата „свет на текст“, „свет на делото“). Затоа, да се разбере, значи да се разбере пред текстот, не зад/отаде текстот. Јасното се конституира преку предметот и светот на текстот, но не е клуч за дешифрирање на текстот. Светот на текстот е простор на саморазбирање (на себството), но и на разбирање на светот на Другиот, вклучително и на светот на уметноста. Парадоксално кажано, читателот се наоѓа себеси губејќи се (во другиот свет на другиот и на уметноста).

Пол Рикер го актуализира херменевтичкиот поим *дисанцијација*, поаѓајќи од разликата меѓу светот на стварноста и светот на уметничкиот текст, меѓу живеењето и раскажувањето, односно меѓу теоријата на дејствувањето (акцијата) на теоријата на текстот. Феноменолошко-херменевтиката стратегија на Рикер поаѓа од премисата дека предмет на толкување не се само уметничките дела и нивните значења, туку и *идеологичите* кои се наоѓаат зад нив.¹² Рикер смета дека е неопходно да се навратиме на некои марксистички и фројдијански критики на себството/субјектот за да го постигнеме ефектот на саморазбирање преку апропријација на уметничките дела. Не е неопходно да се

¹² Според Рикер, историјата (историографијата) е веќе толкување на минатото и на стварноста, а политичката историја е историја на настани (ситуационална).

спротивставуваат херменевтиката и критиката на идеологиите една на друга. Тие се комплементарни активности. На сите нивоа на анализа на текстот, дистанцираноста е услов за разбирање. Според Рикер, текстот/текстуалноста е клучен поим за разбирање на поимот дистанцијација (и во уметноста, и во херменевтиката). Поимот фикција според Рикер доаѓа од поимот правење, да се дејствува, да се чини нешто (*fiction—finger—faire*). Текстот не е само особен вид меѓучовечка комуникација, туку и парадигма на дистанцијацијата (јазот) во комуникацијата. Во таа смисла, дистанцијацијата врши позитивна функција во човечката култура и ја конституира историчноста на човечкото искуство.

Херменевтиката не може и не треба да се дефинира само како потрага по другиот (*l'autrui*) и обид да се разберат неговите психолошки димензии кои се распрскани *о̀тзадe (derrière)* текстот, ниту да се сведе на техника на демонтирање на структурите на текстот. Херменевтиката е проект кој го *објаснува* начинот како е да се биде во светот (*devant*) *ипред* текстот. Херменевтиката треба да ја разбере структурата на феноменот *да се биде свет/да се биде во свет/о̀тзадe*. Херменевтиката го толкува во текстот токму она кое е пропозиција на свет таков каков што го замислува авторот (еден субјект). Светот на текстот е свет кој е својствен на тој еден и единствен текст и кој постои единствено во дадениот текст. Затоа, тој свет не е создаден од секојдневниот говор, туку од еден јазик кој почива врз бројни дистанцијации (изненади, очудувања, отуѓувања, преобразби). Референцијата на книжевниот текст е во расчекор со референцијата на секојдневниот јазик. Книжевноста го визира можниот и веројатен свет, не стварниот свет. Книжевноста применува постапки на имажинативни варијации за да го метаморфозира секојдневниот свет на стварноста. Фикцијата е привилегиран пат за повторно да се опише стварноста. Трагедијата ја имитира стварноста само кога ја рекреира со помош на митхосот.

За херменевтиката е битна (и) онаа димензија на текстот која го претставува како медијација на себството/сопството, на субјективноста на читателот. Дискурсот има иманентно својство да се обраќа некому, да биде комуникативен и интерсубјективен. Обраќањето до другиот во уметноста го вклучува самиот читател во дискурзивната ситуација. Тоа е проблем што го познава традиционалната херменевтика, познат како *а̀пропријација* (приспособување, апликација) на текстот во дадената конкретна ситуација во којашто се наоѓа читателот. Апропријација е термин изведен од латинскиот глагол *appropriare*, кој значи да се направи нешто да биде свое, да се присвои, да се направи да биде разбирливо (некогаш и во негативна конотација). Апропријацијата е

дијалектички поврзана со текстуалната дистанцијација. Апропријацијата е разбирање на дистанцата, *разбирање од дисџанца* (растојание, другост, различност), а не интерес за конгенијалноста на уметничкото дело и неговиот автор. Апропријацијата е карактеристична за сите етапи на текстуализација и семиотизација на делото (термините на Рикер се објективација и структурација). Спротивно на традицијата на *cogito*, ние се разбираме преку знаците на човештвото вградени во делата на културата. Апропријацијата го визира она што Рикер го нарекува „свет на текстот“, а Гадамер „предмет на текстот“.

*

Ефектите на очудување и отуѓување се предуслов за да се конституира уметничкото дело, но не се доволни за да се протолкува тоа дело. Тоа е видно во модерната уметност која ги наруши наследените миметички конвенции и вовеле нови конвенции на естетичка дистанцираност. На дистанцирачките конвенции на уметноста сосема природно им одговараат дистанцирачките конвенции на херменевтиката. И навистина, како може да се разбере еден свет втемелен врз естетиката на дистанцата ако не се уважува таа дистанца? Толкувањето на современата уметност, сепак, подразбира не само вживување во фикционалниот свет на книжевноста, театарот, филмот, туку и вживување во постапките на неговото естетизирање. Сè станува предмет на толкување: и текстот, и структурата на текстот, и оној свет кој е отаде текстот, и модусите на ре-конституирањето на таквиот естетизиран текст и свет. Предметот на толкување, пак, го предопредедува методот на толкување и квалитетот на разбирањето. А разбирањето на уметничкиот свет е секогаш варијанта на разбирање на светот и на човештвото, па е под влијание на многу чинители кои не се естетички. Таквото разбирање ги надминува рамките на уметноста и влегува во просторот на културата и културната херменевтика.

Врз основа на овие искуства би можеле да кажеме, со висока доза на веројатност, дека херменевтиката на современата уметност подразбира, подеднакво, и извесна интерпретативна дистанца/различност (другост, автономност), и извесна интерпретативна блискост/идентичност (илузија за идентичност, заедна детерминираност).¹³ Токму тој

¹³ Ја нагласуваме валидноста на оваа интерпретативна матрица (дистанцирање преку доближување) за модернистичката и современата уметност, затоа што за некои поетски од минатото се навистина посвојствени поедноставните,

дијалектички/дијалошки антитетички склоп од дистанцирање и идентификација ја сочинува сложената едноставност на современите интерпретативни практики во уметноста и културата. Можеби е парадоксално тоа сознание, но зарем ќе биде првпат во историјата на човештвото преку парадоксите да се стигне најблиску до антрополошките вистини?

Современата херменевтика дава доволно индиции за да се направи некаков херменевтички „договор“ меѓу двете радикално формулирани тези за толкувачката дистанца – романтичарската и модернизистичката. Книжевната херменевтика покажува дека – колку што е неопходна критичката дистанца, толку е корисно да се аболира дистанцата и да се воспостави однос на блискост (не велíme еднаквост!) меѓу светот на толкувачот и светот на уметничкиот текст. Имено, толкувачкиот чин не му е туѓ на уметничкото дело кајшто се искажува како специфичен естетски начин на доживување и спознавање на светот, поради што делото се третира како модел на свет (поглед на свет). Ако е така, тогаш чинот на херменевтичката артикулација на толкувањето треба да воспостави некој нужен дијалог со моделот на свет изграден во делото за да може да го реконструира, да го разбере и во следна некоја фаза да ја вреднува неговата функција во новите услови на толкувачкиот контекст (кои не подразбираат нужно ни драстична историска, ни драстича цивилизациска дистанца).

Постојат неколку еволутивни и конститутивни оптики кои го формираат поетичко-херменевтичкиот комплекс на дистанцираноста во уметноста и во херменевтиката на XX век. Тие го одредуваат епистемолошкиот хоризонт на современиот поетички и херменевтички дискурс и кореспондираат, имплицитно или експлицитно, со конвенцијата на толкувачката дистанца. Овие оптики се однесуваат на неколку поими кои се во активна употреба во современата поетика и херменевтика, но биле релевантни и во минатото, поради што се налага идејата за нив да се зборува како за системски константи на уметноста (начела на естетизација) и како за системски константи на херменевтиката (начела на интерпретација):

- (1) *Изненадајќи* е поим наследен од античката реторика и поетика, тесно поврзан со ефектот на семантичката изненада во тропите и во другите фигури на говорот (стилистички

директни обрасци на толкување (или со нагласена дистанцираност или со нагласена блискост). Тука мислиме на различните естетики на сличноста, како на пример онаа на бајката и на сродните клишетираны форми (жапрови, стилови) што ги среќаваме во античките, средновековните и народните (орални) традиции.

- аспект кој е неделлив од семантичкото начело на откровение, на шок, на рез, на нагол обрт);
- (2) *Очудувањето* (остранението) е поврзано со процесот на естетизацијата (литераризација, театризација, филмизација) и повторната естетизација на конвенционалните дискурси (кодирани и прекодирањето на уметничките дискурси, иновација и актуализација на естетичките конвенции). Оваа дефиниција е поетичко-естетичка и го претставува очудувањето како услов за една творба/конструкт да стекне статус на естетско дело. Руските формалисти го претставија очудувањето како функција на внатрешните конструктивни постапки на книжевно-уметничкото дело (поетски, раскажувачки и др.);
- (3) *Отуѓувањето* (алиенирачкото очудување и ефектот на алиенација) е поврзано првенствено со практиките и поетиките на сценското и медиумското изведување на уметничкото дело (перформативна категорија), сеедно дали се работи за театар (драма, опера, танц), за филм или за сценска репродукција на некое книжевно дело. Уметничкото дело (претстава, перформанс) експлицитно го разграничува својот простор од просторот на стварноста (референцијата, автореференцијата и метареференцијата се слеваат во едно дело и му се испорачуваат на аудиториумот каде тој и да се наоѓа);
- (4) *Толкувачката дистанца* (разлика, растојание, јаз, неидентичност, дистинкција) се однесува првенствено на херменевтичката ситуација меѓу интенциите на авторот, на самото дело и на толкувачот. Оваа интерпретативна конвенција, која упатува (понекогаш алармантно) на потребата од дезилузирање на светот на уметничкото дело во чинот на толкувањето, независно од тоа колку е голема и видлива временско-просторната и историската дистанца од него (традициска, културна).
- (5) *Дистанцијацијата* (разграничувањето, дистанцијацијата, дистанцирањето) претставува сложен поетичко-херменевтички комплекс на начела и постапки на естетизација и интерпретација на уметничките дела, составен од категориите какви што се: изненадата, очудувањето, отуѓувањето и толкувачката дистанца. Ефектите на изненада, очудување, отуѓеност и толкувачка дистанцираност се различни манифестации на една иста естетичко-херменевтичка матрица. За да се заокружи процесот на естетизација на едно дело во

уметничко неопходни се постапки на дистанцијација соодветни на кодот на уметничкото дело и на неговиот (жанр, стил) дискурс во дадени социо-културни околности. За да се оствари една компетентна интерпретација, неопходна е свест за онтолошките, феноменолошките, историските и функционалните разлики меѓу естетскиот и херменевтичкиот код.

Дистанцијацијата покажува дека интерпретативната функција не е строго поврзана само со херменевтичките практики, туку е својствена и на уметничките дела кои, на нив својствен естетски начин, вршат функција на толкување на светот и на човечката цивилизација, на себетолкување и на толкување на другиот, на универзумот кој ги надминува рамките на видливиот свет на историската стварност, на јазикот и на симболите, на вистините и заблудите на човештвото. Уметноста и херменевтиката се сретнуваат уште во самиот процес на создавање на уметничкото дело, но се развиваат како одделни интерпретативни стратегии во процесот на читањето, експликацијата, разбирањето и толкувањето на уметничките дела. Во тој толкувачки процес доаѓа до различни позиционирања и на уметноста и на херменевтиката: од позиција на радикално совпаѓање, до позиција на радикално разидување. Искуството покажува дека е повеќе од неопходно да се пронајде некоја мера на урамнотежување на радикализмите во херменевтичките практики која ќе создаде амбиент на заемно уважување на кодовите на уметноста и на толкувањето на уметноста.

Во тоа настојување за урамнотежување на радикалниот естетски и радикалниот херменевтички интенционализам кои водат до драматични интерпретативни конфликти, овој есеј се заложи за посматрање на неколкуте поетички категории (изненада, очудување и отуѓување) и на херменевтичката категорија толкувачка дистанца, како конститутивни делови на еден систем од повисок ред, системот на дистанцијацијата. Овој систем на дистанцијацијата укажува не само на комплементарноста на поетичко-херменевтичките начела на естетизација и интерпретација, туку и на нивната историчност и адаптивност на современите културни практики. Се чини, конечно, дека широкиот распон од минималната (нула дистанца) до максималната дистанца меѓу толкувачот (аудиториумот) и светот на уметничкото дело само сведочи за „апроксимативноста“ (П. Павис) на категоријата толкувачка дистанца, за тоа дека дистанцата не е однапред одредена и мерлива (еднаш засекогаш) категорија, туку субјективно одредена и исторична (варијабилна) категорија.

Aron, Paul / Denis Saint-Jaques / Alain Viala, eds. 2002. *Dictionnaire du littéraire*. Paris: PUF.

Austin, John Langshaw. 1962. *How to Do Things With Words*. Cambridge (Mass.). Harvard University Press, 2nd edition, 2005.

Bahtin, Mihail. 1989. *O romanu*. Beograd: Nolit.

Beti, Emilio. 1988. *Hermeneutika kao opšta metoda duhovnih nauka*. Novi Sad: Književna zajednica. (1967. *Attualità di una teoria generale dell'interpretazione*).

Bloch, Ernst. 1962. Entfremdung, Verfremdung, in *Verfremdungen*, Vol. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp. (достапно на англиски, "Alienation, Estrangement").

Brecht, Bertolt. 1966. [1963–1964, 1951] Mali organon za teatar i dr. studii vo: *Dijalektika u teatru*. Beograd: Nolit. ("Kleines Organon für das Theater").

Eco, Umberto. 1992 [1995]. *Granice tumačenja*. Beograd: Paideia.

Gadamer, Hans-Georg. 1978. *Istina i metoda, principi jedne hermeneutičke filozofije*. Sarajevo: Veselin Masleša.

Gadamer, Hans-Georg. 1991. *L'Art de comprendre. Ecrits II. Herméneutique et Champ de l'expérience humaine*. Paris: Aubier.

Heidegger, Martin. 1988 [1979]. *Bitak i vrijeme*. Zagreb: Naprijed.

Калер, Џонатан. 1990 [1973]. *Сѣрукѣуралисѣичка ѿеѣѣика*. Београд: Српска књижевна задруга.

Nelson, Robert S. & Richard Shiff. 1996. Critical terms for art history. Chicago: The University of Chicago University Press. Српско издание од 2004. (*Крѣѣѣички ѿѣрмини исѣѣѣије умеѣѣносѣѣи*, Нови Сад, Светови).

Pavis, Patrice. 1996. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Dunod.

Ricoeur, Paul. 2000. *La memoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Gallimard.

Ricoeur, Paul. 1986. *Du texte à l'action, Essai d'herméneutique 2*. Paris: Seuil.

Searle, John R. (1975), "A Taxonomy of Illocutionary Acts", in: Günderson, K. (ed.), *Language, Mind, and Knowledge*, Minneapolis, vol. 7.

Šnel, Ralf, ed. 2008. *Leksikon savremene kulture*. Beograd: Plato Books, 2008.

*Katica KULAVKOVA***THE PARADIGM OF DISTANCING****(THE TERMS ESTRANGEMENT, EXPROPRIATION, ALIENATION EFFECT,
DISILLUSIONISM, AESTHETIC AND HERMENEUTIC DISTANCING
IN THE 20th CENTURY POETICS AND HERMENEUTICS)****(S u m m a r y)**

The term distancing has a linguistic-structural, stylistic, literary-theoretical, teatrological and hermeneutical dimension. This text focuses on the complex paradigm of distancing in the 20th century poetics and hermeneutics, beginning with (1) the linguistic term "discursive difference", then (2) taking into consideration the literary-aesthetic term "surprise" (in classical poetics), and then (3) focusing on the term "estrangement" or *otstranenie* (with the vocabulary of Russian formalism). The text then (4) passes on the theory of expropriation, that is, the alienation effect in Brecht's theory of theatre and film, to get to (5) the new practices of disillusionism in literature and art. In the end this text takes into account interpretative distancing as a category in hermeneutics (Paul Ricoeur, Jonathan Culler) and as a factor in understanding art. Estrangement is a key aspect of aestheticization (literalization, theatricalization, filmization), the effect of alienation designates the reception of anti-mimetic performative practices, and distancing points out the differences between different forms of traditions and intentions (of the author, of the interpretation and of the text itself).

Марија ЃОРЃИЕВА ДИМОВА

СИНХРОНИСКА ДИЈАХРОНИЈА

(Ольга Панькина. *Рассказы македонских писателей.*
Москва : Окоём, 2009)

„Што сакам да кажам кога го употребувам изразот ‘книжев-
носта/книжевностите’? Сакам експлицитно и јасно да истакнам дека
‘литературата’ има конзистентност на една слика која би требало да
одговара на идеалното присуство на едно наследство, заедничко за
различни цивилизации. Еден вид бескрајна и прогресивна библио-
тека... Едновременно – косата црта поставена меѓу книжевноста (и)
книжевностите јасно зборува за тоа – книжевноста постои само во кон-
кретните книжевности создадени на различни јазици; нивното вавилон-
ско различје води кон едно флуентно соединување преку преводот; од
своја страна, преводот е заедничко наследство на човештвото созда-
дено од безбројни преводи кои отсекогаш ги понижуваат сите јазици и
од незадржливата моќ и понатаму да ги пренесува текстовите и пора-
ките меѓу одделните светови ... Книжевност/книжевности: косата црта
(која служи како преграда и како спојка) се нарекува ‘превод’: тој го
активира виртуозниот круг на светскиот дијалог којшто се одвива
преку литературите и нивните дискурси ...

Компаративната книжевност се предлага како учење и дискурс
што се труди да соодветствува на оваа моќ на книжевноста/книжевнос-
тите, како нивна придружничка, а исто така и како знаење кое ги пре-
ведува книжевните вредности во дискурс отворен кон плуралноста,
дискурс којшто можеме да го реализираме сите заедно и подеднакво во
светот, преведувајќи ги едните кај другите, и едни покрај други, одно-
сно благодарение на бескрајната мрежа на реципроцитети и разлики

(Њиши 2006, 9–11).¹ Ова пледоаје на преводот и на компаративната книжевност е во функција на посочување на нивната заедничка дијалогско-спознајна и интегрирачка моќ, којашто резултира со обезбедување на комплексно присуство на светот/книжевноста и со можноста за симултано постоење на различни светови/книжевности.

Во сферата на практиката, дијалогскиот трансфер на текстовите и на пораките меѓу одделните светови/книжевности, вообичаено, го следи векторот на преведувачко приопштување на (белетристички, особено, бестселерски и научни) изданија од, условно кажано, „големите“ книжевни, јазични и културни средини во, условно кажано, „малите“.² Поретко, но сепак, евидентно, е и движењето кое се одвива во обратна насока, процес којшто добива уште една потврда во антологијата на македонскиот расказ, објавена на руски јазик, насловена како *Раскази на македонски ѝисаџели* (2009).³ Изборот и преводот се направени од страна на познатиот македонист Олга Пањкина, која го објавува ова издание како прво во проектот именуван *Библиотјека на лиџератџураџа на Македонија*, со најава и на следните изданија од областа на драматургијата, на поезијата, на литературата за деца, на критиката и на есеистиката.

Станува збор за импозантен зборник од 553 страници во којшто се поместени седумдесет раскази од педесет македонски писатели. Изданието вклучува и неколку интересни паратекстови: воведна реч на составувачот/преведувачот, предговор на академик Милан Ѓурчинов, куси биобиблиографии на застапените автори и преглед-листа на раскази од македонски автори, кои се публикувани на руски јазик во периодот 1958–2008-та година. Ваквата паратекстуална враменост на расказите има инструктивно-информативна вредност не само за рускиот читател, туку и за македонскиот, со оглед на тоа што паратекстуалната рамка обезбедува историски и критичко-теориски преглед на развојот на македонскиот расказ, но и увид во компаративно-рецепцис-

¹ Њиши, Армандо, „Компаративна книжевност“ предговор во *Компаративна книжевност*. Прир. Армандо Њиши, Скопје: Магор/Друштво за компаративна книжевност на Македонија, 2009, стр. 9–19.

² Една од бројните илустрации на овој процес претставува и антологијата на светскиот расказ, насловена како *Свети во мало*, прир. К. Кулавакова, Скопје: ПроЛитера, 2008.

³ Во тој контекст треба да се спомне и антологијата на современиот македонски кус расказ, објавена на англиски јазик *Change of the System*, ed. by Richard Gaughran and Zoran Ančevski, Skopje: Magor, 2000.

ките процеси на македонската расказна продукција во Русија. Со оглед на ваквата структурираност, зборникот, недвосмислено, ги илустрира појдовните констатации на Армандо Њиши по однос на функциите на преводот и на компаративната книжевност: имено, презентацијата на раскази од македонски автори на руски јазик ја афирмира посредничката функција на преводот, како еден механизам на интерлитерарна рецепција, при тоа иницирајќи го компаративното читање и толкување на расказите, но сега од перспективата на рускиот читател и толкувач. Во крајна линија, тоа отвора можности за компаративно проследување и на интерпретациите на овие раскази.

Именувањето на изданието како зборник (од страна на Пањкина), односно како антологија (од страна на Милан Ѓурчинов и на Ала Шешкен) ја' допушта неговата рецепција низ два дескриптивни параметри: како компримирана хетерогеност и како синхрониски приопштена дијахронија. Овие синтагми, сфатени како дескриптивни параметри на секој антологиски избор, ја имплицираат неговата втемеленост врз вредносни и критички критериуми, вклучително, и критериумите на селекција и на комбинација. Неопходноста од овој комплекс критериуми е уште поголема во конкретниов случај, бидејќи тоа се основните координати врз кои може да се компримира хетерогеноста на македонската расказна продукција, создавана во широка временска рамка од шест децении. Неминовноста на критериумите, но и нивната рестриктивност ќе бидат освестени и во предговорот на преведувачот/составувачот: „Се разбира, во еден зборник не може да се сместат сите имиња и сите дела кои се достоини да бидат вклучени во него. По својата неопходност, по сообразувањето на обемот, зборникот е делумен. Од тие причини, расказите кои претходно се преведени на руски јазик и кои му се веќе познати на читателот остануваат надвор од границите на овој зборник“ (2009, 5).

Прелиминарните, селективно-комбинаторни принципи кои го управуваат изборот на Пањкина резултираат во издание во кое дијахронијата на македонскиот расказ е подредена хронолошко-генерационски. Како за илустрација на оваа подреденост и на панорамската широчина што се имплицира на тој начин ќе спомнеме дека авторот со кој започнува зборникот – Иван Точко е роден 1914-тата година, додека, пак, последниот автор којшто е застапен во зборникот, Гоце Смилевски, е роден 1975-тата година. Секако, станува збор за формален принцип на организација на изданието, бидејќи, и според објаснувањето на Пањкина, меѓу педесетте автори во зборникот се наоѓаат не само класиците на македонската книжевност, но, исто така се вклучени

и најдобрите млади автори, претставници на сите книжевни правци. Со оглед на овој сплет критериуми, антологијата функционира како интергенерациска проекција на одликите на македонскиот расказ, како разновидност од расказни парадигми, од наративни сензибилитети и од стилско-поетички доминанти и специфики – и во авторска, и во стилскоформациска смисла. Зборникот *Раскази на македонски ѝисаџели* нуди повеќекратен увид во развојните тенденции на македонскиот расказ: увид во расказните репрезенти на реализмот, на модернизмот и на постмодернизмот, во нивната тематска хетерогеност, во доминантните постапки (како на пример, фрагментарноста, колажот, цитатноста, различните интертекстуални варијанти, борхесовските псевдорезимеа, гротеската, иронијата, пастишот, апокрифноста, карневализацијата), во манифестациите на женското писмо, во смената традиционално – авангардно, урбано – рурално, реалистичко – имагинарно, трагично – апсурдно, историско – псевдоисториско. Несомнено, конципираноста на зборникот како компримирана хетерогеност му дава двоен квалитет: не само да понуди панорамски, поетичко-дијакхрониски и системски приказ на македонскиот расказ, туку и да ги задоволи различните рецептивни очекувања кај читателите, така што зборникот, во старт, претендира на поширока публика.

Симултано-синхрониското, антологиско оприсутнување на неколку расказни и раскажувачки парадигми не само што нуди увид во еволуциската хоризонтала на овој жанр во македонската книжевност, туку има и пошироки системски импликации, овозможувајќи го и вертикалниот пресек на теориска дескрипција и типологија на македонскиот расказ. (Во таа смисла, врз основа на репрезентите кои се вклучени во зборникот, можно е да се идентификува фантастичната парадигма како една поетичка доминанта на македонскиот расказ).

Дионис Ѓуришин, одредувајќи го преводот како еден од посложените облици на посредништво, односно како интерлитерарна рецепција, како вид креација и метакреација, предупредува на вообичаеното игнорирање, односно недоволното вреднување на улогата што ја има личноста на преведувачот, неговиот вкус, неговата уметничка самобитност и односот кон оригиналот, т.е. потценувањето на фактите кои ја карактеризираат поетиката на преведувачот (1997, 50).⁴ Релевантноста на овие сугестии станува особено евидентна во рамки на преведувачко-составувачките ангажмани. Оттаму, изборот на македон-

⁴ Ѓуришин, Дионис, *Шта је свейска књижевност?* Нови Сад/Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1997.

скиот расказ направен од страна на Пањкина, заедно со вредносните критериуми врз кои се темели тој, нè освестуваат дека антологиското издание е крајниот, видлив продукт на еден комплексен процес кој ги подразбира и читачката активност и преведувачкиот напор на антологичарот: да се прочитаат мноштво раскази, секој од нив да биде одделно разгледан, но и да се постават во компаративен контекст. Впрочем, таа димензија е констатирана и од страна на професорката Ала Шешкен, по повод московската промоција на зборникот, одржана во октомври 2009-тата година: „Ова е редок потфат, зашто од преведувачот, покрај блескавото познавање на македонскиот јазик, литература и култура, се бараше и умешност да се приближат до рускиот читател особеностите на индивидуалниот стил на повеќе од педесет македонски автори, избирајќи ги најкарактеристичните нивни раскази“ (2009, 15).⁵ Компетентноста на Олга Пањкина како преведувач/составувач на овој зборник е неспорна ако се земат предвид неколку факти: дека дипломирала на Катедрата за словенска филологија на Филолошкиот факултет при Московскиот државен универзитет „М. В. Ломоносов“ (претставник на првата генерација студенти на Одделот за македонски јазик), дека е повеќекратен учесник на Семинарот за македонски јазик, литература и култура во Охрид и дека, покрај препевот на голем број песни од македонски поети, на руски јазик ги превела и романите *Големата вода* од Живко Чинго и *Пиреј* од Петре М. Андреевски и монодрамата *Јусџинијан Први* од Јордан Плевнеш. Таа компетентност, дополнително, е потврдена и од страна на Пањкина, којашто ги лоцира сопствените научни интереси и афинитети токму во доменот на „современиот македонски јазик, пред сè на лексикографијата, на теоријата и практиката на преведување од/на словенски јазици“ (2009, 14).⁶

Посматрајќи ја целината на зборникот и презентираниот сооднос меѓу паратекстуално-воведно-објаснувачкиот дел и текстуалниот комплекс што го сочинуваат расказите станува индикативна врска меѓу предговорот на академик Милан Ѓурчинов и антологискиот избор на Олга Пањкина со оглед на нивната комплементарност и, особено, со оглед на функционалноста на предговорот како вистински воведник не само во еден антологиски избор, туку и, пошироко, како вовед во историјата и во теоријата на македонскиот расказ. Таа функ-

⁵ *Универзитетски весник*. Скопје: Издание на Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје, посебен број 97, август, 2009.

⁶ *Универзитетски весник*. Скопје: Издание на Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје, посебен број 97, август, 2009.

ција на предговорот ја открива и академик Ѓурчинов, сметајќи ја оваа книга како „повод и можност многу потемелно да му раскажеме на рускиот читател за овој жанр на македонската книжевност“ (2009, 6).⁷ Оттаму, за секој читател на антологијата, предговорот има вистинска енциклопедиска вредност: како што сведочи и неговиот наслов, предговорот нуди книжевноисториски преглед и книжевнотеориски пресек на македонскиот расказ низ призма на:

1. причините за неговата задоцнета појава, наспроти поетските и драмските репрезенти кои се присутни уште во периодот меѓу двете светски војни;

2. одделните (тематски, стилски, поетички) доминанти и специфики на развојните фази и нивниот придонес во обликувањето на овој жанровски систем во македонската книжевност и, особено, придонесот на поединците;

3. компаративно согледување на еволуцијата на македонскиот расказ, стимулирана низ интерлитерарните релации, главно, со советската/руската, со англоамериканската и со француската книжевност, како и проблемите кои произлегуваат од отсуството на тие релации, за што една аргументација Ѓурчинов пронаоѓа во повеќедецениската изолација од соседните книжевности, во „отсуството на поглед од страна“. „Исклучително националните критериуми и етноцентризмот, исто така, даваат почва за појава на самоувереност која не е заснована на ништо, а честопати и појавата на манија на величина кај некои творци“ (2009, 20).

Предговорот содржи и критичка и метакритичка димензија со оглед на тоа што го освестува недостатокот од критичко-вреднувачки однос кон расказната продукција во Македонија. Експанзијата на расказот во македонската литература во последните децении на XX век ја осведочува „животноста на жанрот“, но, подеднакво ја осведочува и „доминацијата на квантитетот над квалитетот“ (2009, 19), како и отсуството на соодветна критичка верификација на таа продукција: „Исчезна активниот и критички однос кон новата реалност, критиката воопшто замре, се западна во аксиолошки релативизам и во висока теоретска реторика при што во критиката нема одговор на прашањето: што во таа изобилна продукција е значајно и вредно, а што не е“ (Ѓурчинов 2009, 20).

⁷ Ѓурчинов, Милан, „Пути и свершения: зарождение и развитие македонского рассказа“, предисловие к *Рассказы македонских писателей. пер. и сост. Ольга Панькина* Москва : Окоём, 2009, стр. 6–22.

За секој автор, читател и проучувач на книжевноста неоспорно е задоволството кое произлегува од ваквата презентација на македонската книжевност во рамките на една книжевно-јазична средина со која нè врзува припадноста кон заедницата словенски јазици/книжевности и со која го споделуваме заедничкото книжевно минато на соцреалистичката поетика и естетика, или, пак, на одделните авангардни/модернистички тенденции. Иако, навидум и повремено, релациите со руската книжевна и културна средина се чинат отсутни, сепак, вистината е дека тие релации се само недоволно видливи и промовирани. И токму изданијата од овој вид, како зборникот *Раскази на македонски ѝисаѝели*, нè потсетуваат на постоењето на тие врски. Впрочем, и самата Пањкина од позиција на преведувач/составувач го посматра овој зборник како уште еден прилог кон одржувањето на континуитетот во доменот на преведувачкото приопштување на македонскиот расказ пред руската читателска публика. „Зборникот ја дополнува таа слика на книжевноста на Македонија која е создадена кај читателот, главно, благодарение на книгите *Современа јуџословенска новела* (1965), *Расѝоѝениоѝи снеѝ* (1965), *Пожар* (1973) и *Повесѝи и раскази на јуџословенски ѝисаѝели* (1978) и има за цел најцелосно да ја претстави современата македонска ‘мала’ проза во сета нејзина разновидност“ (2009, 5).

Нема сомневање, антологиската презентација на македонскиот расказ на руски јазик се покажа како најдобар медиум за претставување на еден (жанровски) аспект на македонската книжевност токму низ призма на неговата разновидност. Имено, антологијата, сфатена како „цитатен илустративен жанр“ (Ораиќ 1990, 59)⁸ успешно ја исполнува функцијата на репрезентација и на усвојување на туѓите текстови и културни традиции, потврдувајќи се како едно средство за одржување на „виртуозниот круг на светскиот дијалог“ (Њиши 2006, 10).

⁸ Oraić-Tolić, Dubravka, *Teorija citatnosti*. Zagreb: GZH, 1990.

PRZEDWOJENNA MACEDONIA WE WSPOMNIENIACH POLSKIEGO SŁAWISTY¹

[Wybór z książki: Marian Jakóbiec, *Z daleka i z bliska. Wspomnienia i pamiątki w biografię zebrane i uporządkowane przez córkę Milicę Jakóbiec-Semkową*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009, ss. 355]

Belgrad 23 czerwca 1934

Zabieram się do pisania, kiedy już obmyśliłem plan wakacyjnych podróży: Skopje, Ohrid, Sarajewo, Dubrownik, Zelenica(?). Wszystko względne i zależne od okoliczności wiszących w powietrzu. Plany szerokie, uwagi, notatki, otwarte oczy i uszy. [...]

4. VII 1934

Jestem w Skopju, strasznie zmęczony. Przed wyjazdem harowałem w Belgradzie co się zowie.

Droga. Od Belgradu pociąg biegnie jak strzała wpierw przez nieciekawę wyżynę południowej Serbii, a później szeroką doliną Morawy². Tylko daleko, daleko na horyzoncie rysują się kompleksy Gór Dynarskich w kierunku łączącym się przed Turnu Severinem z Karpatami. Pięknie to wyglądało nocą, przy księżycu, czy o wschodzie słońca, kiedy te zwały upodabniały się do masywów czarnych chmur. Droga znana mi była z podróży do Grecji. Nieciekawy świat ludzki widziany z okien. W Niszu na dworcu zjadłem śniadanie, korzystając z dłuższego postoju pociągu. Tu jego część oddziela się na Bułgarię i Turcję.

¹ Проф. д-р Марјан Јакубец (1910–1998) е познат полски славист, проучувач на книжевности на јужнословенските народи, во 1945 г. културен attaché при полската амбасада во Белград. Текстот што го објавуваме претставува фрагмент од книга мемоари на проф. Јакубец посветен на неговите патувања низ Македонија во триесеттите години на минатиот век.

² W rękopisie błędnie „Sawy”. Sawa wpada do Dunaju w Belgradzie.

Prawdziwa romantyka zaczyna się mniej więcej od Leskovaca. Góry coraz wyższe i wyższe. Pociąg pnie się. Stoki górskie jeszcze zalesione, trochę przypominają z charakteru najwyższe Karpaty. Zaczynamy powoli odłączać się od Morawy, która wreszcie niknie. Góry potężnieją. Przeciskamy się przez ciasne przesmyki i *klisury*, wspinamy jeszcze wyżej, nadchodzi długi tunel – i już jesteśmy na drugiej stronie tego zwału górskiego, przechodzimy nad rzeką Vardar. Jakże nagle zmiana! Góry skaliste, nagie, lub pokryte malutką kosodrzewiną.

Rozkwita piękny południowy dzień. Niebosiężne skały rzucają potężne, czarne cienie. Pociąg wyrwawszy się z okowów bezdroży nad Vardar mknie w dół z zastraszającą szybkością. Obrazy zmieniają się jak w kalejdoskopie. Zaczynają się obrazy tureckie. Od czasu do czasu jakaś podgórska, tarasowa wioska, domki ściśnięte w jeden kompleks połączony murami, dachy płaskie, ani jednego drzewka, tylko panujący nad tym wszystkim minaret.

Skopje. Trajko wyszedł na dworzec, zaopiekował się pakunkami. Zdecydowałem się oglądnąć powierzchownie miasto przed pójściem do domu, tak wprost z pociągu. Przechodzę przez pryncypialną ulicę. Brudna, źle, bułkowato wybrukowana, niskie, jednopiętrowe domki europejskie. Słońce parzy, hałas wschodni. Podchodzimy na jakiś taras przed kawiarnią. Mam przed sobą rozległy widok. Z dwóch stron potężne góry. Masyw Skopska Crna Gora (do 1700m n.p.m.) i olbrzymie szczyty dalekiej Šar Planiny (ponad 2600m n.p.m.). Dopiero teraz rozumiem, dlaczego tu właśnie Rzymianie założyli swoje „Scopi”. Przecież tu krzyżują się najważniejsze drogi bałkańskie. Zwiedzamy dzielnicę europejską. Ładny dom oficerski i naprzeciw gmach banku. Poza tym – nic ciekawego. Zwiedziliśmy i część dzielnicy tureckiej, ale wybierzemy się tam jutro, więc dziś to odkładamy. Na marginesie słów kilka o przyjęciu, jakie zgotowali mi w domu, w którym zamieszkałem. Do dyspozycji pokój sypialny, przepelniony cudownymi wschodnimi dywanami, kilimami, i salonik o europejsko-tureckim wystroju. Siedzi się na fotelach lub niziutko, na zwałach dywanów. Dużo przestrzeni, z każdego kąta bije przepych. Domek piętrowy. Na dole mieszkają kobiety, na górze mężczyźni. Z każdej strony dociera wschodnia gościnność. Nie brak mi niczego. Kuchnia pyszna, wina, owoce. Starają się odgadywać każde moje pragnienie czy potrzebę.

[*Notatki ze zwiedzania miasta pisane w trakcie przechadzki zawierają nazwy ważniejszych zabytków, pojedyncze słowa tureckie, szkice budowli*] Później krętymi uliczkami doszliśmy do jakiejś ciasnej drożynki. Zabudowania dokoła. Trajko zadzwonił, otworzyły się jakieś drzwi, sta-

nęliśmy na podwórku. Wizyta u jednej z jego ciotek. W odrapanej i nędznej z zewnątrz chatce wspaniałe salony. Przepych w najszerszym znaczeniu. Poznałem też córkę, ładną panienkę o skromnym spojrzeniu. Jak wszędzie, tak i tu „posłużyli słodkim”. Trajko siadł do fortepianu i zagrał. Atmosfera godna doskonałości urządzenia. I do domu.

Wieczorem w jakiejś typowo tureckiej kawiarni. Turcy siedzieli w fezach, pili wolno rakiję i czarną kawę, ciągnęli dymy z długich fajek. Na estradzie grała muzyka turecka. Filuterne Turczynki tańczyły i śpiewały. Grali i śpiewali tylko pieśni tureckie, drobne, jazgocące, pełne chyba ćwierćtonów.

Droga z Ohridu do Bitolja

Szoferuje mi młody Turek, zapewniając wpierw, że jest najlepszym szoferem górskim w Jugosławii. Ledwo opuściliśmy Ohrid, zaczyna śpiewać i śpiewa z małymi przerwami aż do Bitolja. Pieśni tureckie, macedońskie. Trzeba mu przyznać, że wdzierał się na wierzchołki do 2 tys.m i zlaził z nich z pierwszorzędną zgrabnością. Droga doskonała. Kilka razy zatrzymywała nas żandarmeria, legitymując. Przed paru laty był to najniebezpieczniejszy kraj Jugosławii. Bandy przedzierały się z Albanii szerząc postrach i spustoszenie. Dziś tu spokojnie i bezpiecznie, ale bardzo czujnie. Nawet wieśniacy chodzą uzbrojeni w karabiny.

9. VII 1934 Bitolj

Przyjechałem autem z Ohridu do hotelu „Solun”. Bez wypoczynku wyruszam w miasto. Pryncypialna ulica Kralja Petra, dużo niespodziewanej elegancji. Na ulicy derwisz, a dalej ładny gotycki kościół katolicki. Więcej greckiego ducha, ludzie wydają się miłsi i grzeczniejsi, piękne kobiety. Upał straszliwy. Śliczna *dżamija* wprost płonie w ogniu słońca. Południowa wędrówka po wąskich, południowych uliczkach. Zaciekawiają mnie wyklepywacze naczyń z miedzi, *dżamija* przy ulicy mużułmańskiej i południowy śpiew muezina, dwukołowe pojazdy zaprzężone w woły. Duża i ładna cerkiew św. Dymitra z 1830 roku, wybitnie grecka. Napisy greckie. Na bocznych uliczkach słyszy się tylko język turecki, grecki i albański. Rzadko macedoński, a jeszcze rzadziej serbski.; tym mówi tylko element napływowy. Przed wojną bałkańską miasto to liczyło przeszło 100 tys. mieszkańców. Dziś nie ma nawet 40. Turcy przenieśli się do swojej ojczyzny. Widać też dużo na wpół rozwalonych domów. Absurd jak na nasze stosunki. Niektóre place świecą pustką i rumowiskiem rozebranych mieszkań. Została tylko ogromna ilość *dżamii*. Przewędrowałem po południu bodaj całe miasto. Uliczki już szersze niż w Skopje, chociaż równie

kręte, więcej w nich stylu. Słowem, wpływ ducha greckiego. Jeśli dają się na pierwszy rzut oka widzieć jakieś objawy współczesnego życia kulturalnego, to należy ono do wojskowych. Jak wszędzie, tak i w Bitolju mają oni doskonały dom, park, ogrody kwiatów. Cała elegancja miasta do nich należy. Ogólne wrażenie – jak na Bałkany – dobre: przyzwoite hotele, restauracje, przyjemne spojrzenia ludzi.

1936

16. VII godz. 18.14 – wyjazd z Belgradu. Stara droga ku Skoplju.

17. VII Noc w wagonie. Z Velesa nową drogą otwartą w tym roku w styczniu. Droga wspaniała, przez pasmo górskie. Tunel na 2,5 km – i potem nad wielką doliną prilepsko – bitolską. „Markov grad” na skale nad Prilepem niczym orle gniazdo. Odnowienie znajomości z Bitoljem, potem autem nad jezioro Ohrydzkie. To, powiedziałbym, wypiękniało. Wieczorem wygląda wspaniale. Spacer nad brzegiem, znajomi Łukowscy z Belgradu. Rybna kolacja w hotelu „Turst”. Piękne kobiety. Elementy napływowe, letniskowe, cudzoziemcy.

18. VII Raniutko zamiar generalnej próby chodzenia po górach: spacer nad jeziorem do Strugi: 14 km. Rozmowa ze spotkanymi. Mały *šegrt* Jego skargi. Niesie *pasulj* dla swojego *gazdy na žetvi*. Mały Turek, prawowierny. Arystokrata, woli milczeć. **Struga**. Zajścia z żandarmami skutkiem arnautskiej czapeczki. Bazar. Najwięcej cebuli. Gra strojów ludowych, istny kalejdoskop. Różne typy antropologiczne; próbuję rozróżnić na oko Macedończyków, Arnautów i Turków. W mieście ciekawa Sahat Kula. Dwie stare *džamije*.

Próba wypadła tak dobrze, że puszczam się w dalszą drogę, ku miastu Debar, przez bagna rzeki Drim. Zajmujący towarzysze podróży. Pesymizm, zdeklarowany mistycyzm mieszkańców gór. U podstaw malkontencja. To Macedończycy. Turcy arystokratycznie milczą. Ich przedstawiciel o Polsce nic nie wie, nic nigdy nie słyszał. Przypomina sobie coś o Lechistanie jęczącym pod jarzmem rosyjskim. Ku górcom i romantycznej *klišurze* rzeki Drim. Jeszcze towarzysze podróży: krytycznie usposobieni, mało epiccy. Gonię resztkami sił. Daremne próby odpoczynku w stancyi żandarmerii: marsz dalej. Spotykam wesołego człowieka. Prowadzi do wioski Globočica. Szukam popa. Staruszek 82 – letni. Ojciec zadrugii. Otwartość. Wnukowie i mały prawnuk, kobiety, ustrój domowy. Wnukowie opowiadają historię rodziny, która jest historią wsi. Legenda o Marku

Mečkarze, postrachu Turków, który kupił okoliczne wzgórza i założył Globočicę. Był dziadkiem popa. Objawy gościnności, wieczerza.

Pościelili mi na ziemi w izbie popa (Pop? Żaden duchowny! Nie modli się, jest prostym, zwyczajnym chłopem. Uczył się w Ohrydzie i to zamyka jego świat). Daremne próby snu. Pchły i zmęczenie nie dają zasnąć. Tak do rana.

19. VII Wobec niespania – na nogach o 4 rano. Rozmowa ze starszym popem. Świat obecny nie obchodzi go w ogóle, o Jugosławii nie wie prawie nic. Częstość mnie na śniadanie kwaśnym mlekiem i *proją* Czarna kawa. Żegnamy się. Jego synowie: „*Srećan ti put do same tvoje majke*”. Co za subtelność! Piechotą do wioski Lukovo. Upał zaczyna się już 6 rano, południowy, nieznosny. Ciągłe idę w dół Drimu. Im więcej on spada w dół, tym wyższe otaczają go góry. Cudowne przesmyki, wodospady, kaskady, tęczowe rozpryski wody. Słońce zaczyna palić! Tak do upragnionego Lukova. Jednak nie mogę iść. Czekam na autobus do Debara.

Debar. Miasteczko na granicy jugosłowiańsko – albańskiej, zwrócone ku słońcu, ku południowi i ku dolinie rzeki Drim, granicznej w tym miejscu. Ciekawa panorama, ozdobiona pięknymi minaretami. Hotel, park. Rozmowa z Turczętami. Albańczyk. Dzieci uczą się po arabsku. Jasnooki przedstawiciel swojej rasy. Żandarmeria kończy tę miłą pogawędkę. Turcy – dostojni, Arnauci – milczący, Macedończycy – mistyczni, a jednak rozgadani. Wędrówka nad rzeczką Radiką. Cudowna, barwna *klisura*. Cud świata. Fiolet, czerwień, świeża zieleń lasów. Coś najbardziej groźnego, co w życiu oglądałem. Zasłużony sen, mimo pluskiew – kamienny.

20.VII

Z Debaru autobus do monasteru św.Józefa. Wspaniałości. Na drodze spotkanie *starešiny*. W cerkwi na górze – starego *kaludjera*. Zajęty w tej chwili odczytywaniem modlitw nad chorym dzieckiem. Miłe powitanie. Prymityw. Oglądanie cerkwi. Trochę druków cerkiewnych rosyjskiego pochodzenia z XVII i XVIII wieku, parę kart rękopiśmiennych. Przecudowny, jedyny w swoim rodzaju rzeźbiony ikonostas. Tylko w Skopju w cerkwi św.Spasa widziałem podobny do niego. Zdaje się, że to ci sami majstrowie. Oprowadza mnie mały *kaludjer*. Po pożegnaniu – do autobusu i jazda przewspaniałą radičką klisurą ku Gostivarowi. Serpentynty nie mniejsze niż w Boce Kotorskiej. Gostivar. Tetovo. Miasto. Informacja w policji co do drogi przez Šar Planinę. Ciekawy charakter miasta: turecko-macedońsko-skopljański. Przygotowania do wielkiej przeprawy.

21. VII

Straszny nocleg. Spanie na drutach. Tylu pluskiew w życiu nie widziałem. Raniutko o 3.30 ruszam z Tetova w góry. Budzi się tureckie miasto. Herbata turecka w malutkiej szklaneczce jest świetna. Hajże w góry! Cudowny widok wschodu słońca. *Kisela voda*. Wesołe towarzystwo. Mistyka harmonisty z krzywą głową poznanego jeszcze w zapluskwionym hotelu. Dwie towarzyszki i jeszcze jeden. Suknia wprost na piżamie. Zostawiam ich i dalej ku górze. Coraz wyżej. Dogania mnie mój przyszły przewodnik z koniem, *telohranitel* Suliman. *Dogovor u banke*. Plecak na konia. Moje próby ujeżdżania górskiego konika. Na siodełku wprost pod niebo. Kozie percie. Ten konik jest cudowny. Droga niczym nad kanionami w Ameryce. Drobne wioski arnautskie. W jednej z nich stacja. Śniadanie. Wciąż ku górze. 1000, 1500, 2000m n.p.m. Zaczyna być niesamowicie świeżo. Woda lodowata, lodowce lśnią w słońcu. Letnie obozowiska pasterskie. Jeszcze wyżej. Niedaleko lodowca, obok zimnej *česmy* obiad. Mój Suliman skromny, małowówny. Przychodzą pasterze. *Izvolte!* Co za wspaniałe gesty: ręka na serce – dziękuję. Jaka wyborna dyskrecja! Kąpiel w klarownym strumyku i dalej w drogę. Tak do najwyższego punktu, obok Kara Nikolija, 2400m. Bajeczny widok.

Teraz w dół. Rozgadał się wreszcie Suliman. Jego opowiadania o albańskich rozbójnikach. Zdjęcie z lodowca. Tak ciągniemy do Crni Kamen (tzw. Karataš), gdzie dawniej była turecka *kasaba* Jeszcze epika Sulimana. Zniżamy się ciągle. Co za różnorodna barwa Šar Planiny. *Unicum*. Ciężko będzie dokumentować drogę do Prizrenu. Groby ofiar pozabijanych przez Albańczyków. Poszukiwanie noclegowiska. Ładna polaneczka wśród górskich krzewów. W dole wieś Jablanica. Kolacja. Noc staje się gwiazdna, na skrajach niebo lekko mgliste, jakie piękne! Szczyty Šar Planiny w koronach letnich błyskawic.

NOTATKA O AUTORZE

Prof. dr hab. Marian JAKÓBIEC (8. IX 1910 – 27. IV 1998), slawista, ukończył polonistykę na Uniwersytecie im. Jana Kazimierza we Lwowie, uzupełniając studia slawistyczne w Pradze (1933) i dwukrotnie w Belgradzie (1934, 1936). Doktoryzował się we Lwowie w 1937 roku. Od początku studiów (z przerwami na studia zagraniczne) do końca wojny pracował jako bibliotekarz w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Lwowie. W latach 1945–1947 był attaché kulturalnym w Ambasadzie PRL

w Belgradzie. Od 1947 roku związał się z Uniwersytetem Wrocławskim, gdzie kierował najpierw katedrą, a następnie Instytutem Filologii Słowiańskiej. Habilitował się w Krakowie w 1950 roku. Zajmował się folklorem słowiańskim (wydał i opracował byliny oraz jugosłowiańską epikę ludową), literaturą rosyjską, stosunkami literackimi polsko-rosyjskimi (współredagował podręcznik *Literatura rosyjska*), literaturą serbską (napisał historię literatur narodów Jugosławii), literaturą ukraińską – jest autorem historii literatury ukraińskiej. Był członkiem wielu towarzystw naukowych i redakcji periodyków slawistycznych. W 1992 został wybrany na członka zagranicznego Ukraińskiej Akademii Nauk. Wykształcił wielu uczniów rusycystów i slawistów.

Zamieszczone poniżej fragmenty książki to dzienniki podróży po Macedonii w 1934 i 1936 roku, spisywane w zeszycie trakcie podróży, „na gorąco”, czasem ozdabiane szkicami budowli. Zwiedzanie poszczególnych regionów Półwyspu Bałkańskiego (Serbii, Dalmacji, Bośni i Hercegowiny, Bułgarii, Grecji i Macedonii) było możliwe dzięki statusowi stypendysty korzystającego z 75-procentowej zniżki kolejowej. W innym miejscu wspomnień zanotował: „Do dziś powtarzam studentom słowa Goethego: *„Wen die Dichter will vershtehen, muss in Dichters Lande gehen”*. Zawarte wówczas przyjaźnie i znajomości przetrwały długie lata, m.in. z Blaże Koneskim, który odwiedził go we Wrocławiu w 1959 roku. W 1973 roku był promotorem doktoratu *honoris causa* Blaże Koneskiego, nadanego mu przez Uniwersytet Wrocławski.

Milica Jakóbiec-Semkowowa

СОДРЖИНА CONTENTS

Борис МАРКОВ	
Албанско-македонски лексички контакти во обраќање кон роднини и други лица	5
Марјан МАРКОВИЌ	
Заменките во ароманскиот охридски говор (форми и функции)	33
Лилјана МИТКОВСКА, Елени БУЖАРОВСКА	
За има-перфектот во македонскиот стандарден јазик	47
Танас ВРАЖИНОВСКИ	
Македонските фолклористички постигнувања на професорот Кшиштоф Вроцлавски	73
Милан ГЈОРЧИНОВ	
О современом понимании трактата Л. Н. Толстого „Что такое искусство?“ (По поводу 180-летия со дня рождения великого рус- ского и мирового писателя)	87
Марија ЃОРЃИЕВА ДИМОВА	
Теориски перформации во фикцијата: конструктивистичките рефlek- сии во романот <i>Александар и смртта</i> на Слободан Мицковиќ	97
Блаже РИСТОВСКИ	
Од ракописната оставнина на Венко Марковски (Тријазичноста како историска судбина во почетниот период)	119
Катџица ЌУЛАВКОВА	
Парадигмата на дистанцијацијата (Поимите очудување, отуѓување, ефект на алиенација, дезилузирање, естетска и толкувачка дис- танца во поетиката и во херменевтиката на XX век)	149
Марија ЃОРЃИЕВА ДИМОВА	
Синхрониска дијакхронија (Олга Панькина. <i>Рассказы македонских писателей</i> . Москва : Окоём, 2009)	181
Przedwojenna Macedonia we wspomnieniach polskiego slawisty [Wybór z książki: Marian Jakóbiec, <i>Z daleka i z bliska. Wspomnienia i pamiętniki w biografię zebrane i uporządkowane przez córkę Miłicę Jakóbiec- Semkową</i> . Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009, ss. 355]	189

Издавач:
Македонска академија на науките и уметностите – Скопје

Превод и лектура на англиски јазик:
Нада Георгиева

Коректура:
Виолета Јовановска
Драгица Топузовска

Графичка и компјутерска подготовка:
Виолета Јовановска

Печат:
„Графотисок“ – Скопје

Тираж:
300 примероци